
E 79a/261
1914

ЭЖЕНЪ ФРОМАНТЭНЪ

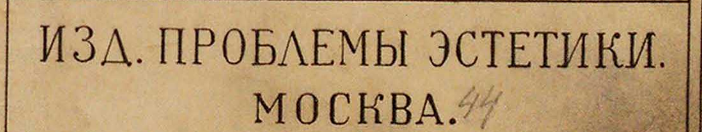


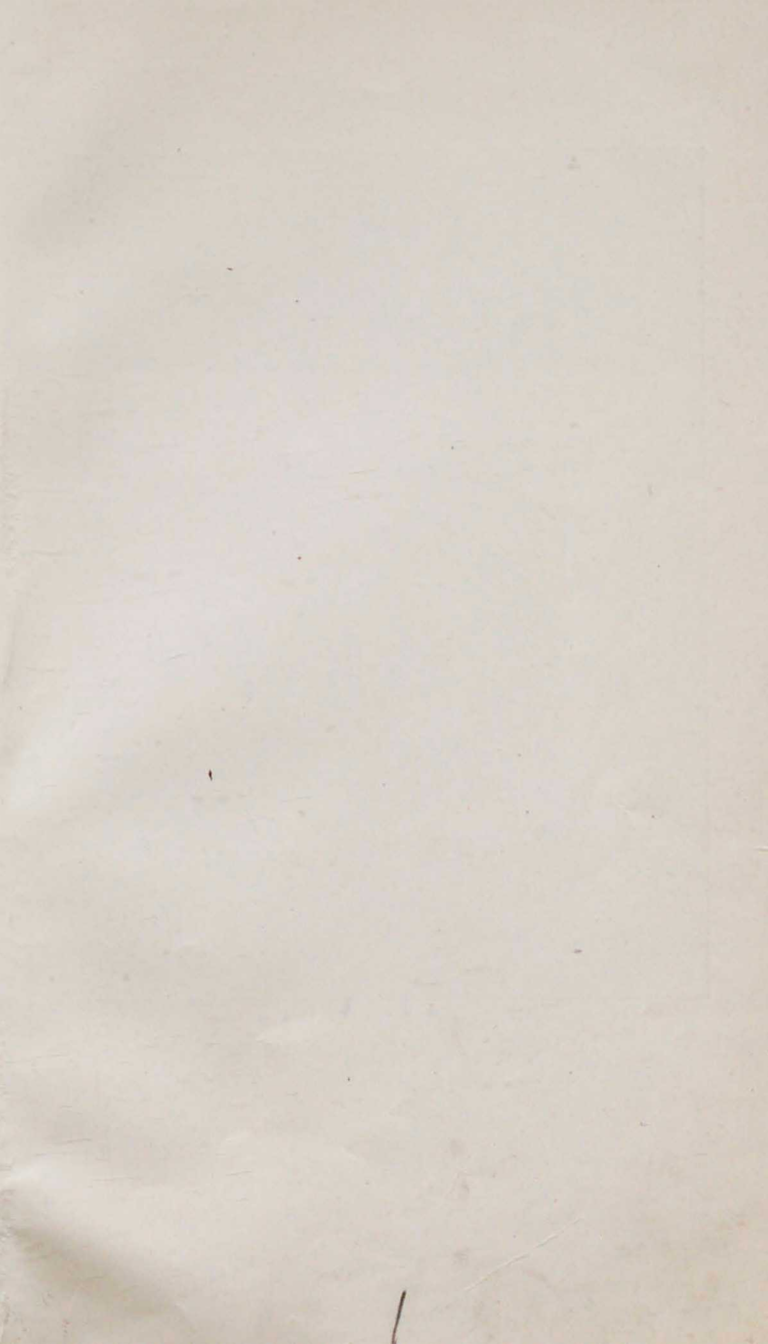
СТАРЫЕ МАСТЕРА

БЕЛЬГІЯ = ГОЛЛАНДІЯ.

ИЗД. ПРОБЛЕМЫ ЭСТЕТИКИ.

МОСКВА.







МЕМЛИНГЪ — Мартинъ Ньёвенгофъ.

Правая сторона диптиха. Брюгге. Госпиталь св. Іоанна.

ЭЖЕНЪ ФРОМАНТЭНЪ

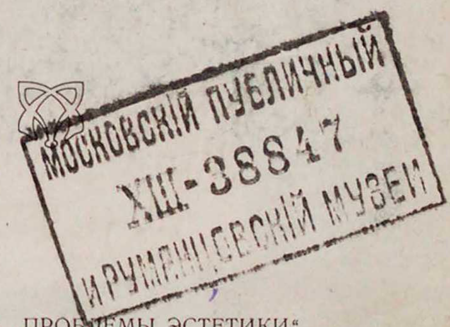
СТАРЫЕ МАСТЕРА

БЕЛЬГІЯ—ГОЛЛАНДІЯ

СЪ 91 РИСУНК. ВЪ ТЕКСТѢ
И 2-МЯ РИС. ВЪ КРАСКАХЪ.

Переводъ Н. СОБОЛЕВСКАГО съ 21-го французскаго изданія

подъ редакціей М. С. СЕРГѢЕВА.



Книгоиздательство „ПРОБЛЕМЫ ЭСТЕТИКИ“
М. МАРЕКЪ.
МОСКВА,
Рождественскій бул., 10. Телефонъ 2-68-45.



МОСКВА.
Типографія П. П. Рябушинскаго,
Путинковскій пер., собств. домъ.
1914.

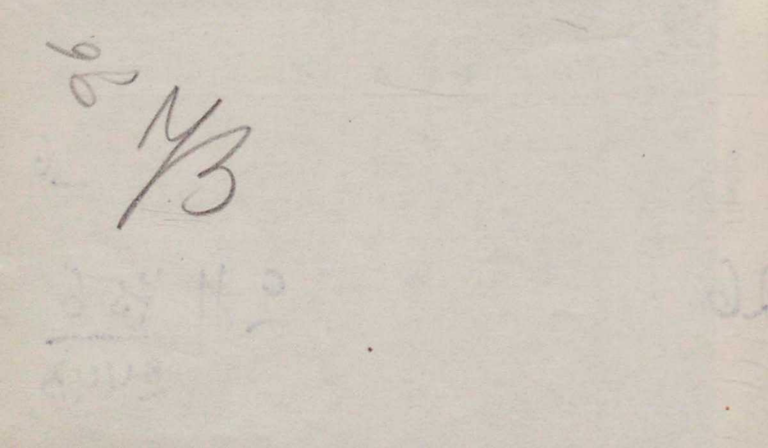
СТАРЫЕ МАСТЕРА

КНИГА ИМЕЕТ

Печатн. листов	Выпуск	В перепл. един. соедин. №№ вып.	Таблиц	Карт	Иллюстр.	Служебн. №№	№№ списка и порядковый	1953 г. 6
26					2	У	756	

627/16 ~~250 тыс.~~

2443



Брюссель, 6 іюля 1875 г.

Я хочу посѣтить Рубенса и Рембрандта на ихъ родинѣ и увидать голландскую школу въ ея оставшейся неизмѣнной рамкѣ сельской и приморской жизни, дюнъ, пастбищъ, тяжелыхъ облаковъ и низкаго горизонта. Мы встрѣчаемся здѣсь съ двумя различными направленіями искусства, совершенно самостоятельными, вполнѣ законченными, въ высшей степени блестящими, изучать которыя слѣдовало бы историку, мыслителю и художнику одновременно. Я не имѣю ничего общаго съ двумя первыми изъ этихъ трехъ лицъ, которыхъ долженъ соединить въ себѣ одинъ человѣкъ для того, чтобы хорошо выполнить задачу; остается художникъ—но если имѣешь хоть сколько-нибудь чувство разстоянія, перестаешь быть художникомъ, когда смотришь на самаго неизвѣстнаго изъ мастеровъ этихъ благословенныхъ странъ.

Я пройдусь по музеямъ, но не стану давать ихъ подробнаго описанія. Я остановлюсь на нѣкоторыхъ мастерахъ, но не буду разсказывать ихъ біографій, не буду составлять полнаго каталога ихъ произведеній, даже тѣхъ, которыя сохранили ихъ соотечественники. Я отмѣчу нѣкоторыя характерныя стороны ихъ генія или таланта такъ, какъ я ихъ понимаю и насколько могу ихъ уловить. Я совсѣмъ не буду касаться слишкомъ крупныхъ вопросовъ, я буду избѣгать глубинъ,—всего слишкомъ темнаго и неяснаго. Искусство живописи

есть не что иное, какъ искусство выражать невидимое посредствомъ видимаго; великіе и малые пути его усѣяны проблемами, которыя каждый имѣетъ право изслѣдовать для себя, въ своихъ поискахъ истины, но съ которыхъ лучше не снимать покрова тайны. Я буду говорить лишь по поводу нѣкоторыхъ картинъ о томъ, что́ поразило меня въ нихъ, удивило, или доставило наслажденіе, и точно также о тѣхъ разочарованіяхъ, которыя я испыталъ. Я передамъ лишь правдиво не имѣющія особаго значенія впечатлѣнія простого дилеттанта.

Предупреждаю, что въ этихъ очеркахъ нѣтъ ни опредѣленнаго метода, ни послѣдовательности. Вы найдете въ нихъ много пробѣловъ; я останавливаюсь предпочтительно на одномъ, умалчиваю о другомъ, причемъ эта неравномѣрность отнюдь не предрѣшаетъ вопроса о значеніи, или цѣнности произведеній, которыя я обхожу молчаніемъ. Я буду ссылаться иногда на Луврь, и не побоюсь повести васъ туда, чтобы приводимые примѣры были къ вамъ ближе и мои мнѣнія можно было легче провѣрить. Возможно, что нѣкоторыя изъ нихъ расходятся съ общепринятыми взглядами. Я не ищу, но и не уклоняюсь отъ переоцѣнки воззрѣній, которая можетъ возникнуть на почвѣ такого разногласія. Я прошу васъ не видѣть въ этомъ признака фрондирующаго ума, который стремится выдѣлиться дерзостью своихъ сужденій и, проходя проторенными путями, боится, какъ бы его не обвинили въ томъ, что онъ ничего не замѣтилъ, если его мнѣнія не будутъ прямо противоположны мнѣнію другихъ.

Въ сущности, эти очерки не что иное, какъ замѣтки, а эти замѣтки не что иное, какъ разрозненные и неравномѣрно разработанные элементы книги, которую еще нужно написать; она должна имѣть характеръ болѣе спеціальный, чѣмъ тѣ, которыя написаны до сихъ поръ, въ ней философія, эстетика, номенклатура и анекдоты займутъ болѣе второстепенное мѣсто,—вопросамъ художественнаго ремесла, наоборотъ, будетъ отведено мѣсто болѣе важное. Мои очерки будутъ какъ бы бесѣдой о живописи, въ которой художники узнаютъ свои собственные пріемы, а публика, можетъ быть, научится лучше пони-

мать художниковъ и живопись. Покамѣстъ, мой методъ будетъ состоять въ томъ, чтобы забыть все, что было сказано до сихъ поръ по этому предмету; моя цѣль—поднять вопросы, возбудить желаніе задуматься надъ ними и привлечь къ разрѣшенію тѣхъ, кто окажется способнымъ оказать намъ подобную услугу.

Я даю этимъ страницамъ заглавіе Старые мастера такъ же, какъ я сказалъ бы строгіе или безыскусственные мастера нашего французскаго языка, если бы я говорилъ о Паскалѣ, Боссюэ, Лабрюйерѣ, Вольтерѣ или Дидро,—съ той только разницею, что во Франціи существуютъ школы, гдѣ до сихъ поръ изучаютъ съ благоговѣніемъ этихъ мастеровъ стиля, тогда какъ я почти не знаю школы живописи, гдѣ бы призывали въ настоящее время къ благоговѣйному изученію безсмертныхъ мастеровъ Фландріи и Голландіи.

Я предполагаю, впрочемъ, что читатель, къ которому я обращаюсь, походитъ на меня настолько, чтобы слѣдить за моимъ изложеніемъ безъ особаго труда, но вмѣстѣ съ тѣмъ отличается отъ меня въ достаточной степени для того, чтобы я могъ найти удовольствіе, дѣлая ему возраженія, и внести извѣстную страстность въ свои попытки его убѣдить.

9

Бельгія

ГЛАВА I.

Значеніе Брюссельскаго музея всегда было гораздо выше его славы. Ему вредитъ въ глазахъ людей, умъ которыхъ инстинктивно забѣгаетъ впередъ, то обстоятельство, что онъ находится въ двухъ шагахъ отъ нашей границы и, слѣдовательно, является первымъ этапомъ паломничества къ священнымъ мѣстамъ. Фанъ Эйкъ—въ Гентѣ, Мемлингъ—въ Брюгге, Рубенсъ—въ Антверпенѣ: собственно Брюсселю не принадлежитъ ни одинъ изъ этихъ великихъ людей. Ни одинъ изъ нихъ не родился и едва ли даже писалъ въ немъ. Брюссель не хранитъ ни ихъ останковъ, ни ихъ шедевровъ; думаешь, что пришелъ на ихъ родину, а они ждутъ въ другихъ мѣстахъ.

Все это придаетъ этой красивой столицѣ видъ пустого жилища и заставляетъ относиться къ ней съ совершенно незаслуженнымъ пренебреженіемъ. Не знаютъ, или забываютъ, что эти три короля фламандской живописи нигдѣ во Фландріи не шествуютъ съ такой многочисленной свитой художниковъ и блестящихъ умовъ, которые окружаютъ ихъ, слѣдуютъ за ними, предшествуютъ имъ, открываютъ имъ двери исторіи, исчезаютъ, когда тѣ въ нихъ вступаютъ, но даютъ имъ войти. Бельгія—великолѣпная книга искусства, главы которой, къ счастью для славы отдѣльныхъ мѣстностей, разбросаны всюду, но предисловіе къ ней находится въ Брюсселѣ и только въ Брюсселѣ. Всякому, кто попытается пропустить предисловіе, чтобы поскорѣе перейти къ книгѣ, я скажу, что онъ ошибается, что онъ открываетъ книгу слишкомъ рано и будетъ плохимъ читателемъ.

Предисловіе это прекрасно само по себѣ; кромѣ того, оно незамѣнимый документъ; оно предупреждаетъ о томъ, что предстоитъ увидѣть, подготовляетъ ко всему, заставляетъ все угадывать, все понимать; оно вноситъ порядокъ въ пеструю смѣсь собственныхъ именъ и

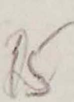
художественныхъ произведенiй, которыя можно было бы спутать во множествѣ капеллъ, гдѣ ихъ разсѣяли время и случай; они распредѣлены здѣсь безъ всякой двусмысленности, собраны и каталогизированы съ безупречнымъ тактомъ. Это въ нѣкоторомъ родѣ отчетъ о томъ, сколько Бельгiя породила мастеровъ вплоть до современной школы, и какъ бы бѣглый обзоръ того, чѣмъ она владѣетъ въ различныхъ своихъ хранилищахъ: музеяхъ, церквахъ, монастыряхъ, лазаретахъ, ратушахъ и частныхъ собранiяхъ. Можетъ быть, она сама не знала настоящаго объема этого громаднаго нацiональнаго сокровища, наряду съ Голладiей самаго богатаго въ мiрѣ послѣ Италiи, до тѣхъ поръ пока не получила двухъ одинаково хорошо составленныхъ коллекцiй: Антверпенскаго музея и того, о которомъ мы говоримъ.

Наконецъ, исторiя искусства во Фландрiи капризна и довольно романтична; нить на каждомъ шагу обрывается и завязывается снова; кажется, что живопись сбилась съ пути, потерялась на большихъ дорогахъ мiра; она точно блудный сынъ, который возвращается, когда его болѣе не ждутъ. Если вы хотите имѣть понятiе объ его приключенiяхъ и знать, что происходило съ нимъ во время отсутствiя, осмотрите Брюссельскiй музей; онъ разскажетъ вамъ объ этомъ въ той удобопонятной формѣ, какую представляетъ полный, точный и очень ясный конспектъ, обнимающiй перiодъ въ два столѣтiя.

Объ устройствѣ музея я не говорю—оно безукоризненно. Чудные залы, великолѣпное освѣщенiе, произведенiя, выдающiяся по своей красотѣ, рѣдкости или, по крайней мѣрѣ, исторической цѣнности. Удивительное остроумiе и точность при опредѣленiи происхожденiя произведенiй, вкусъ, заботливость, знанiе, глубокое уваженiе къ искусству—все это дѣлаетъ это богатое собранiе образцовымъ музеемъ. Разумѣется, это прежде всего фламандскiй музей, что̀ заставляетъ Фландрiю относиться къ нему съ родственнымъ чувствомъ и сообщаетъ ему въ глазахъ Европы безконечную цѣнность.

Голландская школа здѣсь почти отсутствуетъ; да ее здѣсь и не ищутъ. Она нашла бы здѣсь чуждые ей вѣро-

Фанъ Эйкъ. Поклоненіе волхвовъ. Брюссель.





ванія и нравы: мистическіе, католическіе и языческіе, и не ужилась бы съ ними. Она была бы окружена здѣсь легендами, античной исторіей, прямыми или отраженными воспоминаніями о герцогахъ бургундскихъ, эрцгерцогахъ австрійскихъ, о герцогахъ итальянскихъ; она очутилась бы въ обществѣ папы, Карла V, Филиппа II, то есть, среди всѣхъ тѣхъ предметовъ и людей, которыхъ она не знала, или отвергала, съ которыми боролась въ теченіе ста лѣтъ, и отъ которыхъ должны были насильно и разъ навсегда оторвать ее ея геній, ея инстинкты, нужды и, слѣдовательно, ея судьба. Чтобы попасть изъ Мурдика въ Дордрехтъ, надо лишь переправиться черезъ Маасъ, но цѣлый міръ лежитъ между этими странами. Антверпенъ—антиподъ Амстердама; и по своему наивному эклектизму, по жизнерадостности и отзывчивости своего генія Рубенсъ ближе къ Веронезе, Тинторетто, Тиціану, Корреджо и даже къ Рафаэлю, чѣмъ къ Рембрандту, своему современнику и непримиримому противнику.

Что касается итальянскаго искусства, то оно присутствуетъ здѣсь лишь для того, чтобы напомнить о себѣ. Это искусство фальсифицировали, пересаживая на туземную почву, и оно само по себѣ портится, попадая во Фландрію. Когда вы увидите въ наименѣе фламандской части галлереи два портрета Тинторетто, далеко не лучшіе, сильно реставрированные, но типичные, то вамъ будетъ трудно понять ихъ рядомъ съ Мемлингомъ, Мартиномъ де Фосъ, фанъ Орлей, Рубенсомъ, фанъ Дейкомъ, даже рядомъ съ Антоніемъ Моромъ. То же самое можно сказать о Веронезе: онъ вырванъ изъ родной стихіи, его колоритъ кажется тусклымъ, похожимъ на акварель, его стиль немного холоднымъ, его помпа заученной и почти напыщенной. Между тѣмъ — это прекрасное полотно, его лучшей манеры: одна изъ миѳологическихъ сценъ, проникнутая ликованіемъ, фрагментъ, взятый изъ плафона Дворца Дожей, и притомъ одинъ изъ лучшихъ. Но рядомъ Рубенсъ, и этого достаточно для того, чтобы придать венеціанскому Рубенсу оттѣнокъ, который совсѣмъ не подходитъ къ этому краю. Кто изъ нихъ правъ?



Мемлингъ. Виллемъ Морель, ок. 1478. Брюссель.

И, если, разумѣется, вслушиваться только въ языкъ, на которомъ такъ виртуозно говорятъ они оба, какой стиль имѣетъ большую цѣну: отшлифованная и ученая риторика Венеціи, или же исполненное паѳоса, грандіозное, пламенное и неправильное краснорѣчіе Антверпена? Въ Венеціи склоняешься къ Веронезе, во Фландріи лучше понимаешь Рубенса.

Итальянское искусство имѣетъ одну общую черту со всякимъ сильно построеннымъ искусствомъ: оно одновременно крайне космополитично, такъ какъ оно проникло всюду, и очень замкнуто, такъ какъ оно самодовлѣюще. Оно чувствуетъ себя какъ дома во всей Европѣ, за исключеніемъ двухъ странъ: Бельгіи, на духъ которой оно наложило замѣтный отпечатокъ, но которая никогда не подчинялась ему вполнѣ, и Голландіи, которая нѣкогда, казалось, была готова искать у него совѣта, но въ концѣ концовъ пошла своимъ собственнымъ путемъ. Если оно живетъ въ ладу съ Испаніей, если оно царитъ во Франціи, гдѣ, по крайней мѣрѣ, въ исторической живописи, наши лучшіе художники были римлянами, то во Фландріи оно встрѣчаетъ двухъ или трехъ великихъ людей, людей высокаго и притомъ туземнаго происхожденія, которые держатъ скипетръ и ни съ кѣмъ не хотятъ дѣлить своей власти.

Исторія отношеній Италіи и Фландріи любопытна; она длинна и сбивчива; въ другомъ мѣстѣ вы запутались бы въ ней; здѣсь, какъ я вамъ сказалъ, ее можно читать свободно. Она начинается съ фанъ Эйка и оканчивается въ тотъ день, когда Рубенсъ покинулъ Геную и вернулся, привезя съ собой тонкій ароматъ взятыхъ въ Италіи уроковъ, — все, что искусство его края могло усвоить не погрѣшая противъ здраваго смысла. Эта исторія

пятнадцатаго и шестнадцатаго столѣтій во Фландріи образуетъ среднюю часть и дѣйствительно оригинальное основаніе этого музея.

Вы вступаете въ четырнадцатое столѣтіе и кончаете первой половиной семнадцатаго вѣка.



Мемлингъ. Барбара Морель, ок. Брюссель.

На границахъ этого блестящаго періода васъ поражаетъ одно и то же явленіе, довольно рѣдкое для такой маленькой страны: вначалѣ искусство возникаетъ сразу и само собою, въ концѣ оно возрождается тогда, когда его считали мертвымъ; фанъ Эйкъ съ чудеснымъ Поклоненіемъ волхвовъ, Мемлингъ съ тонкими портретами вначалѣ, а тамъ, въ самомъ концѣ, черезъ полтораста лѣтъ, Рубенсъ. Каждый разъ восходитъ и закатывается настоящее солнце, наступаетъ великолѣпный сверкающій и короткій день, у котораго нѣтъ завтра.

Пока фанъ Эйкъ на горизонтѣ, распространяются отблески, которые доходятъ до границъ современнаго міра, и при этихъ отблескахъ современный міръ какъ-будто пробуждается, познаетъ себя и озаряется свѣтомъ. Италія узнаетъ объ этомъ и приходитъ въ Брюгге. Такимъ образомъ пріѣздъ работниковъ, желающихъ знать, какъ имъ взяться за ремесло, чтобы научиться писать блестяще, основательно, свободно, создавая долговѣчныя произведенія,—кладетъ начало непрерывнымъ сношеніямъ между обѣими странами, которыя измѣнялись въ своемъ характерѣ и цѣляхъ, но никогда не прекращались совсѣмъ. Фанъ Эйкъ не одинъ: вокругъ него кишатъ художественныя произведенія, скорѣе произведенія, чѣмъ имена; ихъ трудно различить между собою, трудно отличить отъ нѣмецкой школы; это ларецъ, рака, сіяніе и блескъ драгоцѣнныхъ камней. Вообразите

себѣ изображенное на картинѣ собраніе ювелирныхъ произведеній, покрытыхъ niello, эмалью, гравюрой и миніатюрой; работу, проникнутую серьезнымъ настроеніемъ, вышедшую изъ монастыря, предназначенную для государей, съ техникой, обладающей уже большимъ опытомъ, производящую блестящее впечатлѣніе; но въ центрѣ ея неизмѣнно стоитъ Мемлингъ, всегда особенный, неповторяемый, чистый и прелестный, какъ цвѣтокъ, корни котораго нельзя отыскать, и который не далъ побѣговъ.

Эта прекрасная заря погасла, сумерки окончились, ночная тьма воцаряется на сѣверѣ, и начинаетъ блистать Италія. Вполнѣ естественно, что сѣверъ устремляется туда. Фландрія переживала тогда тотъ критическій моментъ, который бываетъ въ жизни отдѣльныхъ личностей и народовъ, когда минуетъ молодость и наступаетъ пора зрѣлости, когда вѣра утрачена и надо вооружиться знаніемъ. Фландрія заняла по отношенію къ Италіи ту же позицію, какую Италія заняла незадолго до этого по отношенію къ античному міру; она обратилась къ Риму, Флоренціи, Милану, Пармѣ и Венеціи подобно тому, какъ Римъ и Миланъ, Флоренція и Парма обратились къ древнему Риму и древней Греціи.

Первымъ отправился Мабузе, около 1508 года, послѣ него фанъ Орлей въ 1527 году, затѣмъ Флорисъ, потомъ Кокси, а вслѣдъ за ними другіе. Въ продолженіе цѣлаго столѣтія на родинѣ классицизма существовала фламандская Академія, подготовившая хорошихъ учениковъ, создавшая нѣсколько недурныхъ художниковъ и едва не заглушившая антверпенскую школу своей культурой, лишенной величія духа, своими хорошо или дурно усвоенными уроками, но въ концѣ-концовъ послужившая лишь къ тому, чтобы посѣять неизвѣданное. Должны ли мы искать среди нихъ предтечъ?—Во всякомъ случаѣ, эти живописцы являются корнемъ, связующими звеньями, добросовѣстными изслѣдователями, исполненными самыхъ лучшихъ стремленій, которыхъ манитъ слава, чаруетъ новизна и томитъ жажда лучшаго. Я не буду утверждать, что это искусство, въ которомъ течетъ нечистая кровь, способно вознаградить за всѣ утраты

и дать надежду на осуществленіе всѣхъ чаяній. Но, во всякомъ случаѣ, всѣ эти художники плѣняютъ, возбуждаютъ интересъ, поучаютъ, хотя, можетъ-быть, они помогаютъ лучше усвоить только одно,—вещь, ставшую банальной, настолько она общепризнана: обновленіе современнаго міра античностью и необычайное тяготѣніе Европы къ итальянскому Возрожденію. Возрожденіе происходитъ на сѣверѣ точно такъ же, какъ оно произошло на югѣ, съ той только разницей, что въ описываемый моментъ Италія идетъ впереди, а Фландрія слѣдуетъ за нею, Италія служитъ школой высокой культуры и образованія, въ которую устремляются фламандскіе ученики.

Эти ученики, если называть ихъ именемъ, дѣлающимъ честь ихъ учителямъ, эти послѣдователи — названіе, болѣе соотвѣтствующее ихъ энтузіазму и ихъ заслугамъ,—отличаются другъ отъ друга и по разному воспринимаютъ вѣянія вѣка, которыя издалека долетаютъ до всѣхъ нихъ, но вблизи захватываютъ каждаго соотвѣтственно особенностямъ его темперамента. Однихъ Италія привлекла, но не обратила,—таковъ Мабузе, оставшійся готикомъ по своему духу и техникѣ и вынесшій изъ своего путешествія лишь интересъ къ красивымъ зданіямъ, притомъ скорѣе къ дворцамъ, чѣмъ къ часовнямъ. Иныхъ Италія удержала, другихъ она послала назадъ, ослабивъ ихъ самобытность, сдѣлавъ ихъ болѣе гибкими, болѣе нервными, слишкомъ увлекающимися изображеніемъ взволнованныхъ движеній, какъ фанъ Орлей; однихъ она послала въ Германію, Англію и Францію; другіе, наконецъ, вернулись, измѣнившись до неузнаваемости,—въ особенности Флорисъ, безпокойная и холодная манера письма котораго, стиль барокко, тонкость отдѣлки привѣтствовались, какъ великое событіе въ жизни школы, и стоили ему опасной чести имѣть, какъ говорятъ, полтораста учениковъ.

Среди этихъ перебѣжчиковъ легко узнать немногихъ упорствующихъ, которые вопреки господствующему теченію простодушно и цѣпко держались родной борозды, углубили ее, нашли въ ней новое, оставаясь на мѣстѣ;— яркимъ примѣромъ ихъ служитъ Квентинъ Массейсъ,



Янъ Госсартъ, прозванный Мабузе. Ев. Лука, рисующій Богоматерь. 1515.
Прага, Рудольфинумъ.

кузнецъ изъ Антверпена, который началъ выкованнымъ изъ желѣза колодцемъ, находящимся и понынѣ передъ главнымъ порталомъ собора Богоматери, а впослѣдствіи той же наивной, мощной и увѣренной рукой, тѣмъ же орудіемъ чеканщика написалъ картину: Мѣняла и его жена, находящуюся въ Луврѣ, и удивительное Погребеніе Христа—въ Антверпенскомъ музеѣ.

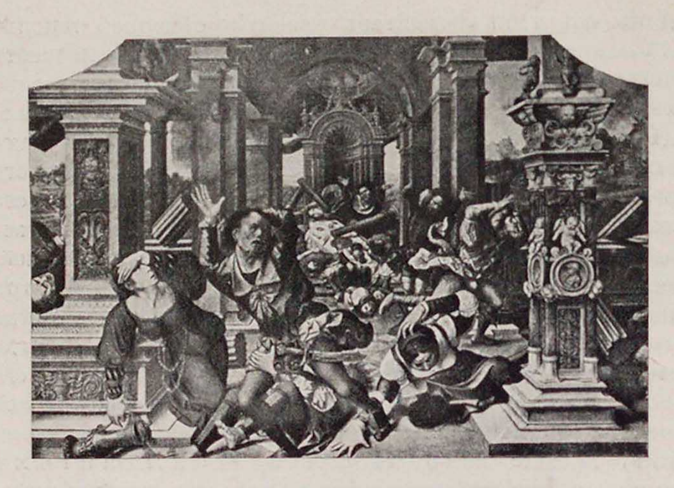
Не выходя изъ этой исторической залы Брюссельскаго музея, можно долго изучать мастеровъ и сдѣлать много любопытныхъ открытій. Періодъ отъ конца XV вѣка до послѣдней трети XVI столѣтія, начинающійся Мемлингомъ, Герардомъ Давидомъ и Стурбаутомъ и оканчивающійся послѣдними учениками Флориса, напримѣръ, Мартиномъ де Восомъ, представляетъ, дѣйствительно,



Квентинъ Массейсъ. Погребеніе Христа. 1511. Антверпенъ.



одинъ изъ тѣхъ моментовъ развитія сѣверной школы, для пониманія котораго наши французскіе музеи даютъ очень мало. Здѣсь можно встрѣтить такія совершенно неизвѣстныя у насъ имена, какъ Кокси и Конниксло; здѣсь можно получить ясное представленіе о заслугахъ и преходящемъ значеніи Флориса, опредѣлить съ одного взгляда его историческое значеніе; что касается его славы, то она будетъ по прежнему удивлять, но мы найдемъ ключъ къ ея объясненію. Барентъ фанъ-Орлей, несмотря на всѣ изъяны его манеры письма, несмотря на безумные жесты, которые онъ изображаетъ, когда воодушевляется, на театральныя, застывшія позы, когда онъ пишетъ, сдерживая свои порывы, несмотря на его промахи въ рисункѣ и на ошибки вкуса,—фанъ Орлей предстанетъ передъ нами, какъ первоклассный художникъ, прежде всего въ своихъ Испытаніяхъ Іова, а затѣмъ, и, можетъ быть, еще несомнѣннѣе, въ своихъ портретахъ. Вы найдете у него готику и флорентійское вліяніе, Мабузе съ поддѣльнымъ Микель-Анджело, анекдотическій стиль въ его складнѣ, на которомъ изображенъ Іовъ, историческій—въ складнѣ Христосъ, оплакиваемый Св. Дѣвой; здѣсь тяжелыя и картонныя краски, блеклый колоритъ, тона, ставшіе отъ подражанія чужимъ образцамъ скучными и блѣдными; тамъ—ликованіе и буйный разгулъ палитры, сверкающія поверхности, блескъ, напоминающій блескъ стекла,—всѣ особенности живописцевъ, вышедшихъ изъ мастерскихъ Брюгге. И однако, такъ велики сила, творческая мощь и могущество руки этого причудливаго и измѣнчиваго художника, что, несмотря на эти противорѣчія, его всегда узнаешь благодаря особенной оригинальности, которая въ немъ проявляется. Въ Брюсселѣ есть поразительныя полотна этого мастера. Замѣтьте, что я ничего не говорю о Франкенѣ, Амброзіусѣ Франкенѣ, чистокровномъ фламандцѣ, жившемъ въ ту же эпоху; въ Брюссельскомъ музеѣ нѣтъ ни одного его произведенія, но онъ занимаетъ чрезвычайно важное мѣсто въ Антверпенѣ и, если отсутствуетъ въ здѣшней галлереѣ, то тѣмъ не менѣе представленъ въ ней родственными ему художниками. Не забывайте



Барентъ фанъ Орлей. Испытанія Іова. 1521. Брюссель.

также, что я обхожу молчаніемъ картины, происхожденіе которыхъ неустановлено, фигурирующія въ каталогѣ подъ рубрикой—неизвѣстные мастера: складни, портреты всевозможныхъ періодовъ, начиная съ двухъ большихъ фигуръ во весь ростъ, Филиппа Красиваго и Жанны Безумной—рѣдкостныхъ произведеній по своему иконографическому значенію, очаровательныхъ по своему мастерскому исполненію и крайне поучительныхъ по своей умѣстности. Музей обладаетъ почти пятьюдесятью аналогичными нумерами. Нельзя установить съ точностью, кому они принадлежатъ. Они напоминаютъ другія картины, которыя опредѣлены лучше; иногда они намѣчаютъ связующія звенья между ними и подтверждаютъ ихъ происхожденіе; преемственность становится яснѣе, многіе пробѣлы въ родословной оказываются заполненными. Обратите, кромѣ того, вниманіе на то, что здѣсь можно наблюдать первоначальную голландскую, такъ называемую Гарлемскую школу, сливавшуюся съ фламандской школой до тѣхъ поръ, пока Голландія не перестала сливаться съ Фландріей, и что я оставляю въ сторонѣ эти первыя попытки нидерландскаго духа породить свою національную живопись.

Я назову только Стурбаута—его двѣ большія картины Судъ Оттона, Геемскерке и Мостарта; Мостартъ, строптивая, всѣми корнями ушедшая въ родную почву натура, дворянинъ изъ дома Маргариты Австрійской, писавшій портреты со всѣхъ значительныхъ личностей своего времени, жанристъ, въ творчествѣ котораго своеобразно сплетаются исторія и легенда. Въ двухъ эпизодахъ изъ жизни Св. Бенедикта онъ изображаетъ внутренность кухни и пишетъ семейную и домашнюю жизнь своей эпохи, какъ это будутъ дѣлать сто лѣтъ спустя. Геемскерке—апостолъ линіи, сухой, угловатый, рѣзкій, черный, вырѣзывающій на твердой стали свои фигуры, смутно напоминающія Микель Анджело.

Трудно сказать, голландцы это, или фламандцы. Въ этотъ періодъ имѣетъ довольно мало значенія, родится ли художникъ по сю, или по ту сторону Мааса; важно знать лишь, испилъ ли тотъ или иной живописецъ пьянящихъ водъ Арно или Тибра? Посѣтилъ онъ или не посѣтилъ Италію? Все въ этомъ. И нѣтъ ничего причудливѣе этой смѣси въ большихъ и малыхъ дозахъ итальянской культуры и упорной германской природы, чужеземнаго языка и мѣстнаго неизгладимаго акцента, смѣси, характеризующей эту школу итало-фламандскихъ метисовъ. Путешествія не достигаютъ цѣли; кое-что мѣняется, а самая основа остается неприкосновенной. Возникаетъ новый стиль, движеніе вторгается въ композицію, намеки на свѣто-тѣнь начинаютъ пробиваться на палитрахъ, въ искусствѣ, изображавшемъ до той поры старательно одѣтыхъ людей въ туземныхъ костюмахъ, появляются нагія тѣла; фигуры становятся крупнѣе, группы болѣе замкнутыми, полотна загромождаются, фантазія овладѣваетъ миѳологіей, безудержная погоня за живописностью проникаетъ въ историческіе сюжеты; это періодъ Страшныхъ судовъ, искушеній, апокалипсическихъ откровеній, кривляющейся чертовщины. Сѣверное воображеніе отдается всему этому безудержно и доходитъ въ смѣшномъ и ужасномъ до крайностей, о которыхъ итальянскій вкусъ не имѣлъ никакого понятія.

На первыхъ порахъ методическій и упорный фламандскій геній остается въ корнѣ неизмѣннымъ. Исполненіе



Янъ Мостартъ. Чудо св Бенедикта съ расколотой сковородой. 1552. Брюссель.

попрежнему является отчетливымъ, острымъ, кропотливымъ и кристаллическимъ; рука художника не забыла еще, что недавно она имѣла дѣло съ гладкимъ и твердымъ матеріаломъ, чеканила мѣдь, эмалировала золото, расплавляла и раскрашивала стекло. Затѣмъ, постепенно техника мѣняется, колоритъ разлагается на многочисленные тона, тонъ распадается на свѣтъ и тѣни, переливаетъ всѣми цвѣтами радуги, сохраняется лишь въ складкахъ одеждъ, улетучивается и блѣднѣетъ на всѣхъ выпуклостяхъ. Живопись становится менѣе основательной, и колоритъ теряетъ свою устойчивость по мѣрѣ того, какъ она лишается силы и блеска, коренившихся въ ея цѣльности: флорентійскій методъ начинаетъ вносить разладъ въ богатую и однородную фламандскую палитру. Послѣ вторженія этой первой разрушительной волны, зло быстро разрастается. Несмотря на всю свою готовность покорно слѣдовать итальянскимъ урокамъ, фламандскій духъ недостаточно гибокъ для того, чтобы всецѣло подпасть подъ ихъ вліяніе. Онъ заимствуетъ то, что можетъ, не всегда самое лучшее, и всегда что-нибудь ускользаетъ отъ него: или техника, когда онъ думаетъ, что уловилъ стиль, или стиль, когда ему удается болѣе или менѣе усвоить технику. Послѣ Флоренціи надъ нимъ главенствуетъ Римъ и въ то же самое время Венеція. Въ Венеціи онъ подвергается вліяніямъ особаго рода. Фламандскіе живописцы почти не изучали Беллини, Джорджоне или Тиціана. Тинторетто, наоборотъ, видимо произвелъ на нихъ громадное

впечатлѣніе. Они находятъ у него прельщающіе ихъ грандіозность, движеніе, мускулы и тотъ неуловимый переходный колоритъ, изъ котораго выработается колоритъ Веронезе и который кажется имъ наиболѣе подходящимъ для выработки ихъ собственнаго колорита. Они заимствуютъ у него два или три тона, особенно желтый, и его манеру усиливать ихъ другими тонами. Замѣчательная вещь,—въ этихъ разрозненныхъ подражаніяхъ не только много безсвязности, но и вопіющихъ анахронизмовъ. Они все болѣе усваиваютъ итальянскую моду и тѣмъ не менѣе плохо съ ней осваиваются. Непослѣдовательность, плохо выбранная деталь, причудливое сочетаніе двухъ техническихъ пріемовъ, которые не уживаются вмѣстѣ, продолжаютъ обнаруживать мятежную природу этихъ непокорныхъ учениковъ. Въ періодъ полнаго упадка итальянской живописи, наканунѣ XVII вѣка, среди этихъ итало-фламандцевъ еще встрѣчаются люди, живущіе прошлымъ, которые какъ будто не замѣтили, что Возрожденіе совершилось и окончилось. Они живутъ въ Италіи, но слѣдятъ за общимъ развитіемъ какъ-будто издали. Неспособность ли это понять новыя теченія или врожденныя неподатливость и упорство, но въ ихъ душѣ есть сторона, которая какъ-будто встаетъ на дыбы и не поддается обработкѣ. Итало-фламандецъ неизмѣнно отстаетъ отъ эпохи, которую переживаетъ Италія, такъ что при жизни Рубенса его учитель едва поспѣвалъ за Рафаэлемъ.

Въ то время, какъ въ исторической живописи нѣкоторые идутъ въ хвостѣ,—въ другихъ областяхъ появляются мастера, которые провидятъ будущее, идутъ впереди. Я имѣю здѣсь въ виду не только стараго Брейгеля, изобрѣтателя *жанра*, чисто туземнаго генія, самобытнаго мастера,—если онъ былъ мастеромъ,—отца готовой родиться школы, который умеръ, не увидѣвъ своихъ сыновей—сыновей, которые тѣмъ не менѣе были его учениками. Брюссельскій музей знакомитъ насъ съ однимъ забытымъ художникомъ, фамилія котораго неизвѣстна, носившимъ прозвище: во Фландріи— Генрихъ де Блесъ, или де Блессе, *человѣкъ съ хохолкомъ*, въ Италіи—*Чиветта*, такъ какъ н



Генрихъ де Блессъ. (?) *). Искушеніе св. Антонія. Брюссель.

его картинахъ, ставшихъ нынѣ большой рѣдкостью, вмѣсто подписи изображена сова. Картина этого Генриха де Блесъ—Искушеніе Св. Антонія—представляетъ полотно, поражающее своей неожиданностью, съ пейзажемъ въ темнозеленыхъ и черныхъ тонахъ, съ землей, написанной асфальтомъ, высокимъ горизонтомъ, голубыми горами, небомъ, написаннымъ прусскою свѣтлоголубою, смѣло и удачно положенными пятнами, ужасающимъ чернымъ цвѣтомъ, который служитъ фономъ для двухъ нагихъ фигуръ, свѣтотѣнью, которую онъ дерзнулъ передать при полномъ дневномъ свѣтѣ. Эта загадочная картина, отъ которой вѣетъ Италіей, является провозвѣстницей позднѣйшихъ пейзажей Брейгеля и Рубенса, изобличаетъ руку искуснаго живописца, человѣка, который нетерпѣливо стремился опередить свое время.

Изъ всѣхъ этихъ живописцевъ, въ той или иной степени порвавшихъ съ родной стихіей, изъ всѣхъ этихъ

*) Каталогъ Wauters'a: 1906 г. «Ecole brabançonne, vers 1540».

оманистовъ, какъ ихъ называли, когда они озвращались въ Антверпенъ, Италія дѣлала не только скусныхъ и краснорѣчивыхъ художниковъ, въ совершенствѣ владѣвшихъ кистью, надѣленныхъ большимъ пытомъ и настоящимъ знаніемъ, въ особенности же большой способностью распространять, вульгаризовать свое искусство,—я прошу у нихъ прощенія за это слово, такъ какъ оно употреблено въ двоякомъ смыслѣ; Италія давала имъ, кромѣ того, вкусъ къ разнообразнымъ опытамъ. По примѣру своихъ учителей они дѣлались архитекторами, инженерами, поэтами. Въ наше время ихъ пылъ вызываетъ улыбку, когда думаешь о предшествовавшихъ имъ полныхъ жизненной правды мастерахъ и о вдохновенномъ мастерѣ, который долженъ былъ прійти имъ на смѣну. Это были почтенные люди, выполнявшіе культурную миссію своего времени и безсознательно содѣйствовавшіе прогрессу школы. Они отправлялись въ Италію и возвращались домой, обогатившись, наподобіе эмигрантовъ, дѣлающихъ сбереженія для того, чтобы привезти ихъ на родину. Между ними есть второразрядные живописцы, которыхъ могла бы забыть даже мѣстная исторія, если бы у всѣхъ нихъ ремесло не переходило отъ отца къ сыну, и если бы родословная не была въ этомъ случаѣ единственнымъ средствомъ оцѣнить полезность тѣхъ, кто ищетъ, и понять внезапное величіе тѣхъ, кто находитъ.

Въ итогѣ исчезла школа, школа Брюгге. Политика, война, путешествія, всѣ творческіе элементы, изъ которыхъ, помогая ему, слагается физическое и моральное строеніе народа, приводятъ къ образованію другой школы въ Антверпенѣ. Ее воодушевляютъ вѣрованія, почерпнутыя по ту сторону Альпъ, итальянское искусство даетъ ей руководящія указанія, принцы крови поощряютъ ее, всѣ національныя потребности обращаются къ ней съ призывомъ; она очень дѣятельна и вмѣстѣ съ тѣмъ очень нерѣшительна, чрезвычайно блестяща, удивительно плодотворна и почти забыта; она преобразуется сверху до низу до неузнаваемости, пока, наконецъ, не воплощается въ человѣкѣ, рожденномъ для того, чтобы пойти навстрѣчу всѣмъ требованіямъ

своего вѣка и своей страны, вскормленнаго всѣми школами, которому суждено было стать самобытнѣйшимъ выраженіемъ своей національной школы, то-есть самымъ чистокровнымъ фламандцемъ изъ всѣхъ фламандцевъ.

Отто Веніусъ помѣщенъ въ Брюссельскомъ музеѣ рядомъ со своимъ великимъ ученикомъ. Подводя итогъ предшествующему, надо остановиться на двухъ этихъ неразлучныхъ именахъ. Ихъ видно со всѣхъ точекъ горизонта, причемъ одинъ изъ нихъ теряется въ лучахъ славы другого, и, если я не назвалъ ихъ уже двадцать разъ, то вы должны быть мнѣ благодарны за тѣ усилія, которыя я дѣлалъ, чтобы заставить васъ дождаться ихъ появленія.



ГЛАВА II.

У Рубенса, какъ извѣстно, было три учителя: свои первые уроки онъ бралъ у мало извѣстнаго пейзажиста, Товія Ферхагта, продолжалъ свое ученіе у Адама фанъ Ноорта и окончилъ его у Отто Веніуса. Изъ трехъ этихъ учителей только два вошли въ исторію; притомъ она приписываетъ Веніусу почти всецѣло честь этого великаго воспитанія, одного изъ самыхъ прекрасныхъ, какимъ только могъ когда-либо гордиться учитель, потому что Веніусъ руководилъ своимъ ученикомъ вплоть до его зрѣлыхъ лѣтъ и разстался съ нимъ лишь въ тотъ періодъ, когда Рубенсъ былъ уже вполнѣ сложившимся человѣкомъ, по крайней мѣрѣ, по своему таланту, почти великимъ человѣкомъ. Что касается фанъ Ноорта, то мы знаемъ, что это былъ художникъ дѣйствительно оригинальный, но съ причудами, грубо обращавшійся со своими учениками; Рубенсъ провелъ въ его мастерской четыре года, не поладилъ съ нимъ и нашелъ въ Веніусѣ болѣе уживчиваго учителя. Къ этому сводится почти все, что говорятъ объ этомъ временномъ руководителѣ. Онъ однако тоже держалъ отрока въ своихъ рукахъ и притомъ какъ разъ въ томъ возрастѣ, когда юность особенно воспріимчива. И, по моему мнѣнію, это еще не даетъ достаточно яснаго понятія о размѣрѣ вліянія, которое онъ долженъ былъ имѣть на эту юную душу.

Если у Ферхагта Рубенсъ учился азбукѣ, если подъ руководствомъ Веніуса онъ окончилъ образованіе, то фанъ Ноортъ далъ ему нѣчто большее; онъ предсталъ передъ нимъ какъ совершенно своеобразный характеръ, какъ непокорная организація, наконецъ, какъ единственный изъ живописцевъ того времени, который остался фламандцемъ, когда во Фландріи никто болѣе не былъ фламандцемъ.

Два этихъ человѣка, столь различныхъ по своему характеру и, слѣдовательно, оказывавшихъ противоположное вліяніе, представляютъ единственный въ своемъ родѣ контрастъ. И, равнымъ образомъ, нѣтъ ничего причудливѣе судьбы, призвавшей ихъ одного вслѣдъ за другимъ содѣйствовать разрѣшенію такой трудной задачи, какъ воспитаніе генія. Замѣтьте, что ихъ противорѣчія соотвѣтствовали какъ разъ тѣмъ контрастамъ, которые сочетались въ этой многогранной натурѣ, столь же осторожной, какъ и дерзновенной. Порознь они представляли противорѣчивые элементы ея, такъ сказать, ея непослѣдовательность; вмѣстѣ они возсоздавали цѣлаго человѣка со всѣми его силами, его гармоніей, его равновѣсіемъ и единствомъ, за исключеніемъ его геніальности.

Если только знаешь геній Рубенса во всемъ его объемѣ и противорѣчія талантовъ двухъ его учителей, то легко замѣтить,—я не говорю, кто изъ нихъ давалъ самые мудрые совѣты,—но кто особенно сильно дѣйствовалъ на Рубенса, тотъ ли, который взывалъ къ его разуму, или тотъ, который обращался къ его темпераменту; безупречный художникъ, превозносившій Италію, или человѣкъ родного края, показавшій, можетъ быть, Рубенсу то, чѣмъ онъ можетъ стать, оставаясь величайшимъ мастеромъ своей страны. Во всякомъ случаѣ, вліяніе одного изъ нихъ легко находитъ объясненіе, но его трудно замѣтить; вліяніе другого ярко обнаруживается, но его нельзя объяснить; если я стараюсь уловить какую-нибудь фамильную черту въ этомъ необычайно оригинальномъ лицѣ, то я вижу въ немъ только одну, которая имѣетъ характеръ и незыблемость наслѣдственной черты, и эта черта передана ему фанъ Ноортомъ.

Вотъ что я хотѣлъ бы сказать вамъ, говоря о Веніусѣ и требуя для этого незаслуженно забытаго человѣка права фигурировать подлѣ Рубенса. Этотъ Веніусъ былъ незаурядный человѣкъ. Безъ Рубенса ему было бы нѣсколько трудно сохранить ореолъ, которымъ онъ окруженъ въ исторіи; но, во всякомъ случаѣ, сіяніе, падающее на него отъ его ученика, освѣщаетъ благородную

фигуру, личность съ величавой наружностью, аристократическаго происхожденія, высокой культуры, искуснаго живописца, иногда даже оригинальнаго живописца по разносторонности образованія и естественности своего таланта—настолько превосходное образованіе, которое онъ получилъ, вошло въ его природу,—словомъ, мы видимъ человѣка и художника, получившихъ какъ тотъ, такъ и другой, одинаково превосходное образованіе. Онъ посѣтилъ Флоренцію, Римъ, Венецію и Парму; въ Римѣ, Венеціи и Пармѣ онъ несомнѣнно оставался всего долѣе. Римлянинъ въ силу своей добросовѣстности, венеціанецъ по своимъ вкусамъ, онъ болѣе всего принадлежалъ Пармѣ въ силу того внутренняго сродства, которое обнаруживается рѣдко, но тѣмъ не менѣе является самымъ подлиннымъ и сокровеннымъ. Въ Римѣ и Венеціи онъ нашелъ двѣ школы, не имѣющія себѣ равныхъ; въ Пармѣ онъ встрѣтилъ лишь одинокаго творца безъ теоріи, который стоялъ въ сторонѣ отъ своихъ современниковъ и не претендовалъ на званіе учителя. Эти различія дѣлали то, что Веніусъ скорѣе уважалъ Рафаэля и Веронезе, Тиціаномъ увлекался скорѣе внѣшне, но глубокую, внутреннюю нѣжность, думается мнѣ, питалъ онъ только къ Корреджо. Удачныя композиціи Веніуса нѣсколько банальны, довольно безсодержательны, рѣдко отличаются богатствомъ замысла; изящество, которымъ онъ обладалъ самъ, и которое онъ развилъ благодаря тому, что встрѣчался съ лучшими мастерами своего времени и вращался въ хорошемъ обществѣ, неопредѣленность его убѣжденій и вкусовъ, безличность его колорита, лишенныя естественности и стильности драпировки, головы, въ которыхъ нѣтъ характера, коричнево-красный тонъ безъ большой теплоты,—это соблюденіе приличій во всемъ рисуетъ его, какъ человѣка съ развитымъ умомъ, но посредственнымъ дарованіемъ. Его можно представить отличнымъ преподавателемъ въ школѣ; онъ дастъ прекрасные уроки, но эти уроки слишкомъ хороши и глубоки для него самого. Веніусъ, однако, гораздо лучше на самомъ дѣлѣ. Я укажу только на его Обрученіе св. Екатерины съ Христомъ; кар-

тина эта находится въ Брюссельскомъ музеѣ справа отъ Волхвовъ Рубенса и нѣсколько выше ихъ.

Она поразила меня. Она написана въ 1589 году и вся насыщена итальянскими соками, вскормившими художника. Въ это время Веніусу было тридцать три года. Вернувшись на родину, онъ занялъ здѣсь одно изъ первыхъ мѣстъ, какъ архитекторъ и живописецъ Александра Пармскаго. Отъ семейной сцены Лувра, 1584 года, до этой картины, то-есть за пять лѣтъ, огромный шагъ впередъ. Какъ-будто итальянскія воспоминанія Веніуса, заснувшія во время его пребыванія въ Льежѣ у принца-епископа, пробудились при дворѣ Фарнезе. Эта картина лучшій и самый поразительный плодъ всѣхъ усвоенныхъ уроковъ; ея особенность въ томъ, что она обнаруживаетъ самого Веніуса посреди многочисленныхъ постороннихъ вліяній, во всякомъ случаѣ, показываетъ направленіе его природныхъ склонностей, позволяетъ отчетливѣе различить одушевлявшія его стремленія и узнать то, что онъ хотѣлъ создать. Я не собираюсь описывать вамъ эту картину, но тема казалась мнѣ заслуживающей того, чтобы на ней остановиться; я набросалъ нѣсколько бѣглыхъ замѣтокъ и переписываю ихъ здѣсь дословно.

«На первый взглядъ Римъ, но не совсѣмъ: больше богатства и гибкости. Наполовину Корреджо, наполовину Рафаэль въ нѣжныхъ типахъ, прихотливо разбросанныхъ складкахъ тканей, нѣкоторой манерности въ рукахъ. Херувимы на небѣ даютъ красивое пятно; матовая, темно-желтая драпировка точно шатеръ съ глубокими складками, наброшенный на деревья. Христосъ— превосходенъ, юная, хрупкая св. Елизавета обворожительна. Съ дѣтски-чистымъ профилемъ, съ красивой, хорошо посаженной шеей и чистымъ выраженіемъ лица мадонны Рафаэля, одухотвореннымъ вліяніемъ Корреджо и опредѣленнымъ, индивидуальнымъ чувствомъ. Бѣлокурые волосы, утопающіе въ бѣлизнѣ тѣла, сѣроватые и бѣлые тона одежды, переходящіе одинъ въ другой, краски, которыя даютъ нюансы, дополняютъ одна другую, сливаются или образуютъ контрасты, расположенные очень прихотливо по новымъ законамъ

и по собственной фантазіи художника—все это чистая итальянская кровь, перелитая въ жилы, способныя обновить ее. Все это подготовляетъ къ Рубенсу, указываетъ на него, ведетъ къ нему.

«Конечно, Обрученіе св. Екатерины могло озарить и толкнуть впередъ этотъ тонкій умъ, этотъ огненный темпераментъ. Основные элементы, композиція, пятна, остаются итальянскими, но свѣтотѣнь переливаетъ нѣжнѣе, желтый тонъ, который взятъ у Тинторетто, уже болѣе не похожъ на Тинторетто; перламутръ тѣла уже не тотъ, что у Корреджо, хотя такой же сочный; кожа не такая плотная, болѣе холодное тѣло, болѣе женственная или носящая болѣе мѣстный характеръ грація, чисто итальянская въ основѣ, но лишенная зноя, потому что огненно-красный тонъ уступилъ мѣсто зеленому; несравненно болѣе капризное расположеніе тѣней, болѣе разсѣянный и менѣе строго подчиненный арабескамъ формы свѣтъ,—вотъ что сдѣлалъ Веніусъ изъ своихъ итальянскихъ воспоминаній. Это очень небольшое усиліе приспособиться къ родной стихіи, но усиліе это несомнѣнно. Рубенсъ, для котораго ничто не должно было пройти безслѣдно, нашелъ, такимъ образомъ, вступая, семь лѣтъ спустя, въ 1596 году, въ мастерскую Веніуса, образецъ уже весьма эклектической и начинавшей становиться самостоятельной живописи. Большаго и нельзя было ждать отъ Веніуса; этого было достаточно для того, чтобы Рубенсъ былъ обязанъ ему сильнымъ, можетъ-быть, даже рѣшительнымъ моральнымъ вліяніемъ».

Какъ вы видите, у Веніуса было больше внѣшняго блеска, чѣмъ глубины, больше порядка, чѣмъ богатства природныхъ дарованій, превосходное образованіе, мало темперамента и ни тѣни геніальности. Онъ давалъ хорошіе примѣры, самъ будучи прекраснымъ примѣромъ того, что могутъ породить во всѣхъ областяхъ счастливое происхожденіе, здоровый умъ, гибкое пониманіе, дѣятельная, но неустойчивая воля и необыкновенная способность подчиняться.

Фанъ Ноортъ былъ противоположностью Веніуса. Ему недоставало почти всего того, что пріобрѣлъ Ве-

ніусъ; онъ обладалъ отъ природы тѣмъ, чего не хватало Веніусу. Ни культуры, ни благопристойности, ни изящества, ни хорошихъ манеръ, ни способности подчиняться, ни равновѣсія, но зато настоящее и очень яркое дарованіе. Дикій, вспыльчивый, необузданный, неотесанный,—такимъ сдѣлала его природа и такимъ онъ остался какъ въ своемъ поведеніи, такъ и въ творчествѣ. Это былъ человѣкъ неровный, порывистый, можетъ-быть, даже невѣжда, но человѣкъ съ лицомъ: полная противоположность Веніусу, антиподъ итальянца, во всемъ фламандецъ, по своимъ племеннымъ особенностямъ и по темпераменту такъ и оставшійся фламандцемъ. Онъ и Веніусъ чудесно представляютъ собою два элемента—туземный и иностранный, между которыми уже сто лѣтъ какъ раздваивался духъ Фландріи, и изъ которыхъ одинъ почти совсѣмъ заглушилъ другой. Сохраняя свою самобытность и отражая различія эпохъ, онъ былъ въ то же время послѣднимъ отпрыскомъ могучихъ національныхъ соковъ, естественнымъ и живымъ порожденіемъ которыхъ были, каждый слѣдуя духу своего вѣка, фанъ Эйкъ, Мемлингъ, Квентинъ Массейсъ, Брейгель старшій и всѣ портретисты. Насколько старая германская кровь измѣнилась въ жилахъ ученаго мастера Веніуса, настолько же богатой, чистой и обильной струей текла она въ этомъ сильномъ и мало обработанномъ организмѣ. По своимъ вкусамъ, инстинктамъ и привычкамъ фанъ Ноортъ былъ простолюдинъ. Онъ былъ грубъ, любилъ, какъ говорятъ, выпить, говорилъ зычнымъ голосомъ, выражался грубо, но откровенно, отличался грубой прямотой и мужиковатостью,—словомъ, обладалъ всѣмъ, кромѣ добродушія. Чуждый какъ свѣту, такъ и академіямъ, и одинаково мало отшлифованный въ томъ, и въ другомъ отношеніи, но истинный художникъ по силѣ творческой фантазіи, по наблюдательности и мастерству, живой, бодрый, съ несокрушимой самоувѣренностью,—онъ имѣлъ два основанія для того, чтобы дерзать: онъ чувствовалъ себя способнымъ дѣлать все безъ посторонней помощи и нисколько не смущался собственнымъ невѣжествомъ.

Судя по его произведеніямъ, ставшимъ теперь большою

рѣдкостью, по тому немногому, что уцѣлѣло отъ его полной неустаннаго труда восьмидесятичетырехлѣтней жизни, онъ любилъ то, что въ его странѣ почти уже не цѣнилось: дѣйствіе, даже героическое дѣйствіе, выраженное со всею безпощадностью реализма, чуждое всякой идеализаціи, каковъ бы ни былъ ея источникъ— мистицизмъ или язычество. Онъ любилъ полнокровныхъ и растрепанныхъ людей, сѣдыхъ стариковъ съ побурѣвшей кожей, одряхлѣвшихъ и одеревенѣвшихъ отъ тяжелаго труда, лоснящіеся, сальные волосы, лохматыя бороды, налитыя кровью шеи и широкія плечи. Какъ живописецъ, онъ любилъ рѣзкія ударенія, бросающіяся въ глаза краски, яркія пятна свѣта на кричащихъ и мощныхъ тонахъ,—все это написанное плохо растертыми красками, широкими, огненными, сверкающими мазками. Кисть его была стремительной, увѣренной и точной. У него была манера словно ударять по полотну и класть на него скорѣе тона, чѣмъ формы; оно какъ-будто звенѣло подъ его ударами. Онъ скучивалъ на небольшомъ пространствѣ множество фигуръ, притомъ самыхъ большихъ размѣровъ, соединялъ ихъ въ многолюдныя группы, пользуясь этой многолюдностью для того, чтобы лучше передать общій рельефъ, ярче оттѣнявшій рельефность отдѣльныхъ предметовъ. Все, что могло блестѣть, блестѣло: лобъ, виски, усы, бѣлки глазъ, края вѣкъ; передавая дѣйствіе солнечнаго свѣта на кровь, изображая влажную и лоснящуюся отъ палящаго зноя кожу, заполняя полотно красными тонами, сквозь которые прорывалось много серебра, онъ сообщалъ всѣмъ своимъ фигурамъ какую-то напряженную энергію и заставлялъ ихъ словно обливаться потомъ.

Если эти черты подмѣчены вѣрно,—а мнѣ кажется, что это такъ, въ виду того, что я наблюдалъ ихъ въ очень характерномъ произведеніи фанъ Ноорта,—нельзя не признать, что подобный человѣкъ долженъ былъ имѣть вліяніе на Рубенса. У ученика было въ крови несомнѣнно много общаго съ учителемъ. Онъ обладалъ даже почти всѣмъ тѣмъ, что дѣлало самобытнымъ его учителя, но онъ имѣлъ вдобавокъ много другихъ дарованій, изъ которыхъ могла развиться необычайная полнота и не

менѣе необычайная устойчивость его генія. Давно сказано, что Рубенсъ отличался спокойствіемъ и ясностью; его ясность проистекала отъ непоколебимаго здраваго смысла, а спокойствіе объяснялось самымъ изумительнымъ равновѣсіемъ, которое когда-либо царило въ человѣческой головѣ.

Можно сказать также, что между фанъ Ноортомъ и имъ существуетъ очевидное родство. Кто сомнѣвается въ этомъ, тому достаточно взглянуть на Іорданса, товарища Рубенса и его двойника. Съ годами, подъ вліяніемъ воспитанія, черта, о которой я говорю, могла исчезнуть у Рубенса: у Іорданса она сохранилась при его крайнемъ сходствѣ съ Рубенсомъ, поэтому родственныя черты двухъ учениковъ фанъ Ноорта позволяютъ намъ уловить нити, связующія ихъ съ учителемъ. Іордансъ былъ бы, конечно, совсѣмъ другимъ, если бы фанъ Ноортъ не былъ его наставникомъ, а Рубенсъ постояннымъ образцомъ; и врядъ ли Рубенсъ безъ этого наставника былъ бы тѣмъ, чѣмъ онъ сталъ: возможно, что у него отсутствовало бы то простонародное произношеніе, которое сближаетъ его съ толпой и благодаря которому она понимаетъ его такъ же хорошо, какъ утонченные умы и принцы крови? Какъ бы то ни было, природа какъ будто пробовала почву, когда она искала между 1557 и 1581 годами форму, въ которую должны были отлиться элементы современнаго искусства во Фландріи. Можно сказать, что она сдѣлала опытъ съ фанъ Ноортомъ, что она остановилась въ нерѣшимости передъ Іордансомъ и лишь въ лицѣ Рубенса нашла то, что ей было нужно.

Мы достигли 1600 года. Рубенсъ отнынѣ въ силахъ обойтись безъ учителя, но еще не можетъ обойтись безъ изученія мастеровъ. Онъ ѣдетъ въ Италію. Всѣ знаютъ, что онъ дѣлалъ тамъ. Онъ остается въ Италіи восемь лѣтъ, отъ 23 до 31 года, онъ останавливается въ Мантуѣ, открываетъ свою карьеру посланника путешествіемъ къ испанскому двору, возвращается въ Мантую, переѣзжаетъ въ Римъ, потомъ во Флоренцію, затѣмъ въ Венецію; возвращается въ Римъ и покидаетъ его, чтобы основаться въ Генуѣ. Онъ вращается въ обществѣ прин-

цевъ крови, дѣлается знаменитымъ, вступаетъ въ обладаніе талантомъ, славою и богатствомъ. Смерть матери въ 1609 году возвращаетъ его въ Антверпенъ, гдѣ онъ безъ труда заставляетъ признать себя первымъ мастеромъ своего времени.





Рубенсъ. Собственный портретъ. 1637—39. Вѣна.



45

ГЛАВА III.

Если бы я писалъ біографію Рубенса, то первую главу я написалъ бы не въ Брюсселѣ. Я отмѣтилъ бы первые шаги Рубенса, остановился бы на его картинахъ, появившихся до 1609 года, или же взялъ бы рѣшительный моментъ его творчества. Я началъ бы тогда въ Антверпенѣ изучать неуклонное шествіе впередъ его генія. Въ немъ едва замѣтны колебанія духа, который неустанно развивается вширь, прокладываетъ себѣ новые пути; и совсѣмъ не видно неувѣренности и заблужденій ума, который ищетъ, но еще не нашелъ самого себя. Но вы должны помнить, что я перелистываю лишь незначительный отрывокъ этого необъятнаго творчества. Отдѣльныя страницы его жизни развертываются случайно,—такъ я и беру ихъ. Впрочемъ, повсюду, гдѣ Рубенсъ представленъ хорошей картиной, выступаютъ если не всѣ стороны его таланта, то, по крайней мѣрѣ, какая-нибудь одна изъ самыхъ прекрасныхъ.

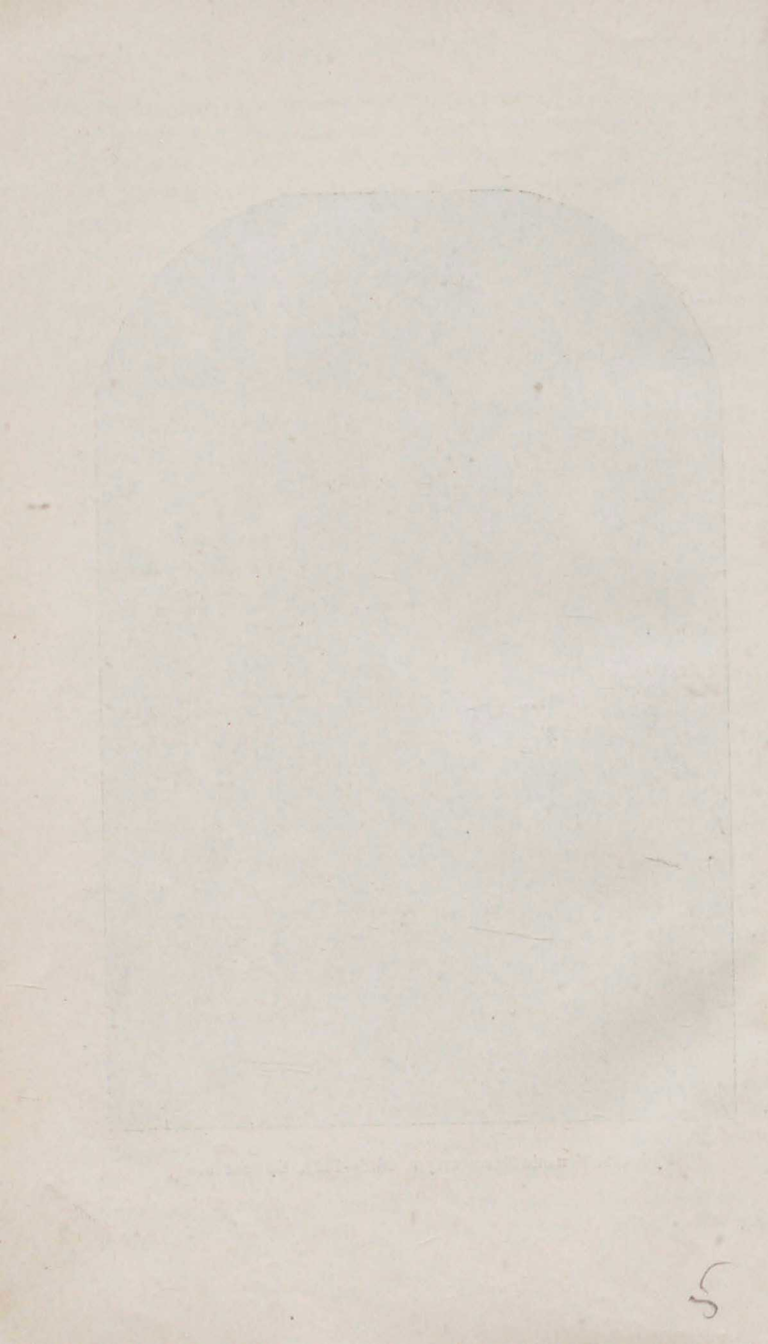
Брюссельскій музей обладаетъ семью значительными картинами Рубенса, однимъ эскизомъ и четырьмя портретами его работы. Если этого мало для того, чтобы опредѣлить все величіе Рубенса, то этого достаточно, чтобы составить себѣ точное, величавое и разнообразное понятіе объ его геніи. Со своимъ учителемъ, со своими современниками, товарищами или друзьями, онъ наполняетъ послѣднюю залу галлереи и распространяетъ здѣсь тотъ ровный блескъ, то мягкое и яркое сіяніе, въ которомъ источникъ его очарованія. Никакого педантизма, ни малѣйшаго признака аффектированнаго величія или отталкивающаго высокомѣрія: онъ является передъ нами во всей простотѣ своего генія. Вообразите рядомъ съ нимъ художниковъ подавляющей силы и самыхъ противоположныхъ направленій, впечатлѣніе будетъ то же самое: имѣющіе съ нимъ сродство мерк-

нутъ передъ нимъ; онъ заставляетъ умолкнуть тѣхъ, кто пытается ему противорѣчить; на любомъ разстоянiи онъ заставляетъ васъ чувствовать свое присутствiе; онъ выдѣляется и, гдѣ бы ни былъ, находится у себя дома.

Картины Рубенса, хотя и не имѣютъ датъ, написаны, очевидно, въ самые различные перiоды. Много лѣтъ отдѣляетъ Успенiе Пресвятой Дѣвы отъ двухъ полныхъ драматизма полотенъ: св. Ливинъ и Шествiе на Голгоѳу. Это не значитъ, что у Рубенса наблюдаются рѣзкiя перемѣны, которыя у большинства мастеровъ отмѣчаютъ переходъ отъ одного возраста къ другому и называются ихъ манерами. Рубенсъ созрѣлъ слишкомъ рано, и жизнь его оборвалась слишкомъ внезапно для того, чтобы въ его живописи сохранились замѣтные слѣды первыхъ дѣтски наивныхъ шаговъ, или же обнаружились хотя бы незначительные признаки упадка. Съ самой юности онъ был самимъ собой. Онъ нашелъ свой стиль, свою форму почти всѣ свои типы и установилъ разъ навсегда главн приемы своей техники. Впослѣдствiи, вмѣстѣ съ опытомъ, онъ достигъ еще большей свободы; его палитра, становясь богаче, дѣлалась сдержаннѣе; онъ достигалъ большаго съ меньшими усилiями, и въ основѣ его самаго крайняго дерзновенiя при внимательномъ разсмотрѣнiи мы откроемъ лишь чувство мѣры, глубокiя познанiя, мудрость и тактъ совершеннаго мастера, у котора сдержанность идетъ рука объ руку съ порывами вдохновенiя. Онъ началъ съ нѣсколько жидкой, слабой острой манеры письма. Его колоритъ съ перламутр выми поверхностями былъ болѣе блестящимъ и мен звучнымъ; онъ не такъ тщательно выбиралъ основн тонъ, и его краски были не такими нѣжными и глубоким Рубенсъ боялся нейтральнаго тона и не подозрѣвал еще, какое примѣненiе онъ дастъ ему впослѣдствiи. Даж въ концѣ своей жизни, въ пору зрѣлости, то-есть наи большаго горѣнiя духа и мастерства, онъ возвращал къ этой кропотливой, относительно робкой манер письма. Въ небольшихъ картинахъ анекдотическаг жанра, которыя онъ писалъ со своимъ другомъ Брей



Рубенсъ. Успеніе Богоматери. 1618—1620. Брюссель.



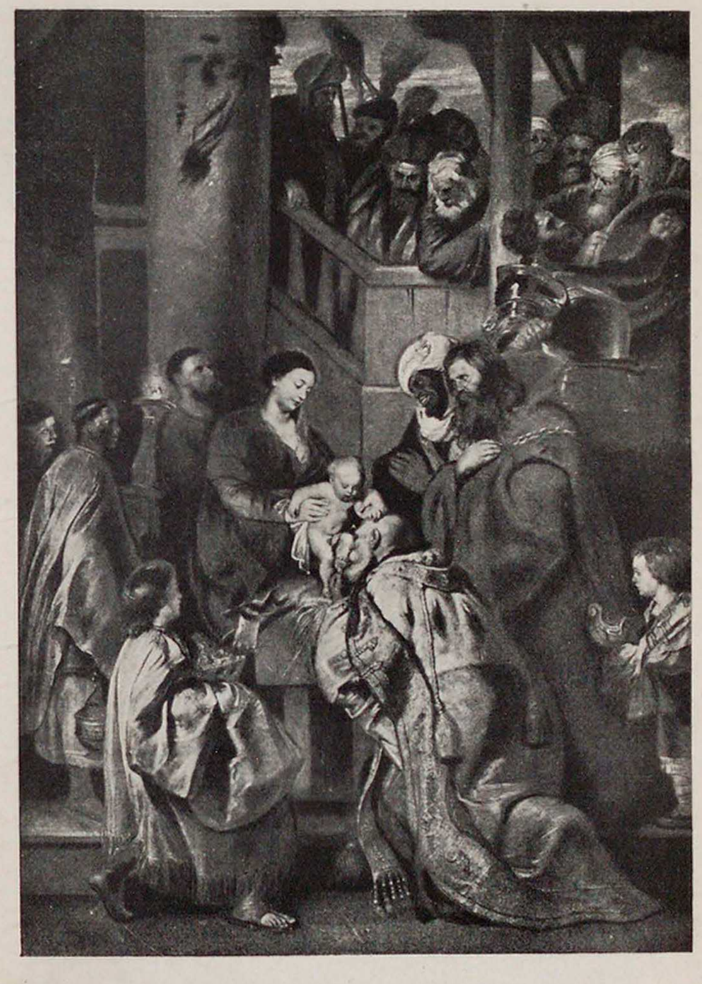
гелемъ въ послѣдніе годы для забавы, никто никогда не узналъ бы могучей руки, неистовой или утонченной, которая писала въ одно и то же время Истязаніе св. Ливина, Поклоненіе волхвовъ,—въ Антверпенскомъ музеѣ, или Св. Георгія,—въ церкви св. Іакова. Въ сущности, духъ его творчества никогда не мѣнялся, и кто хочетъ прослѣдить успѣхи, которые онъ дѣлалъ съ годами, тотъ долженъ обращать вниманіе скорѣе на внѣшнюю сторону, чѣмъ на перемѣны въ направленіи его мысли, анализировать его палитру, изучать лишь его технику и останавливаться преимущественно на его большихъ произведеніяхъ.

Успеніе соотвѣтствуетъ первому «періоду»—было бы неточно говорить о первой «манерѣ» Рубенса. Эта картина носитъ замѣтные слѣды реставраціи; утверждаютъ, что она потеряла отъ этого значительную часть своихъ достоинствъ; я не нахожу, чтобы она потеряла тѣ, которыя я ищу въ ней. Это—одновременно блестящая и холодная страница, вдохновенная по замыслу, методическая и осторожная по исполненію. У нея, какъ и у всѣхъ картинъ этого періода, гладкая, полированная, нѣсколько стеклянная поверхность. Типы заурядны и страдаютъ недостаткомъ естественности; палитра Рубенса чувствуется уже въ нѣсколькихъ доминирующихъ нотахъ: красный, желтый, черный и сѣрый тона блестящіе, хотя и грубоватые. Вотъ недостатки этой картины. Что касается ея неоспоримыхъ достоинствъ, они видны въ ней въ полномъ блескѣ. Крупныя фигуры, наклонившіяся надъ пустой могилой; переливающія краски надъ черной ямой, свѣтъ, разлившійся вокругъ центральнаго пятна, широкій, могучій, звучный, волнующійся, умирающій въ мягчайшихъ полутонахъ;—справа и слѣва только блѣдныя мѣста, кромѣ двухъ случайныхъ пятенъ, которыя, выступая могучими горизонтальными линіями на половинѣ высоты картины, связываютъ ее съ рамой. Внизу сѣрые переходы, наверху голубое венеціанское небо съ сѣрыми облаками и улетающими испареніями; и въ этой переливающей лазури св. Дѣва, ноги которой тонутъ въ лазоревыхъ хлопьяхъ, съ головой, окруженной сіяніемъ, въ блѣдно-голубой одеждѣ

съ темно-голубымъ плащомъ, и три группы сопровождающихъ ее крылатыхъ ангеловъ, сіяющихъ розовымъ перламутромъ и серебромъ. Наверху, приближаясь къ краю, маленькій, проворный херувимъ съ раскрытыми крылышками, сверкая, какъ бабочка, пронизанная свѣтомъ, поднимается въ высь, въ открытое небо, какъ-будто вѣстникъ, обогнавшій остальныхъ. Гибкость, полнота, сплоченность группъ, тонкое пониманіе живописности въ монументальномъ: несмотря на нѣкоторые недостатки, — Рубенсъ встаетъ здѣсь во весь ростъ. Нельзя представить себѣ ничего болѣе нѣжнаго, болѣе искренняго, болѣе захватывающаго, чѣмъ эта импровизація мастерски найденныхъ пятенъ. По своей жизненности, гармоніи, ласкающей глазъ,—это совершенство: настоящій лѣтній праздникъ.

Христосъ на колѣняхъ Пресвятой Дѣвы гораздо болѣе позднее произведеніе, строгое, написанное въ сѣрыхъ и черныхъ тонахъ;—Дѣва въ голубовато-сѣрой одеждѣ, Магдалина въ платьѣ цвѣта скабіозы. Полотно очень пострадало при перевозкахъ, въ 1794 году, когда оно было отправлено въ Парижъ, и въ 1815, когда оно вернулось обратно. Оно слыло за одно изъ прекраснѣйшихъ твореній Рубенса и перестало имъ быть въ настоящее время. Я переписываю свои замѣтки; думаю, что въ нихъ сказано достаточно о картинѣ.

Поклоненіе волхвовъ—не первая и не послѣдняя обработка сюжета, который Рубенсъ писалъ много разъ; во всякомъ случаѣ, какое бы мѣсто мы ни отводили этому полотну въ ряду другихъ варіантовъ на эту тему, оно написано послѣ Волхвовъ, находящихся въ Парижѣ, и несомнѣнно также ранѣе Волхвовъ Мехельна, о которыхъ я буду говорить дальше. Оно отличается зрѣлостью замысла, композиція—болѣе чѣмъ закончена. Необходимые элементы, которые войдутъ впослѣдствіи въ составъ этого произведенія, испытавшаго столько превращеній, типы, лица, ихъ костюмы и обычный колоритъ,—все здѣсь налицо, все играетъ предначертанную роль и занимаетъ на сценѣ предназначенное мѣсто. Эта широко задуманная страница, насыщенная, сосредоточенная, собранная воедино,



Рубенсъ. Поклоненіе волхвовъ, ок. 1615. Брюссель.


6

53



Рубенсъ. Шествіе на Голгоѳу 1634. Брюссель.

какою должна быть штанковая картина, и потому она менѣе декоративна, чѣмъ многія другія. Большая отчетливость, отсутствіе излишней чистоты отдѣлки, отсутствіе сухости, благодаря которой Успеніе кажется холоднымъ, величайшая тщательность работы въ соединеніи со зрѣлостью самаго высокаго мастерства: вся школа Рубенса могла бы учиться на одномъ этомъ примѣрѣ.

Шествіе на Голгоѳу—произведеніе иного рода. Въ это время Рубенсъ уже создалъ большинство своихъ великихъ твореній; онъ уже не молодъ, онъ знаетъ все; его таланту предстояло итти на убыль, если бы смерть не помогла ему и не взяла его раньше, чѣмъ наступилъ упадокъ. Въ этой картинѣ мы видимъ движеніе, смятеніе, возбужденіе въ формѣ, въ жестахъ, въ лицахъ, въ расположеніи группъ, въ косыхъ, діагональныхъ и симметрическихъ линіяхъ, идущихъ кверху и справа налѣво. Христосъ, упавшій подъ тяжестью креста, конная стража, два разбойника, которыхъ тянутъ и толкаютъ палачи,—всѣ движутся въ одномъ направленіи, какъ-будто взбираются по узкому откосу, который ведетъ къ мѣсту казни. Христосъ въ полномъ изнеможеніи; св. Вероника отираетъ ему чело; Св. Дѣва бросается впередъ въ слезахъ и простираетъ къ нему руки. Симонъ Киренеянинъ поддерживаетъ крестъ; несмотря на позорное орудіе казни, на этихъ женщинъ въ траурѣ и слезахъ, на этого мученика, ползущаго на колѣняхъ, задыхающагося, съ влажными висками, съ блуждающими глазами, который возбуждаетъ въ насъ жалость, несмотря на мучительный страхъ, крики, близость смерти, ясно для всякаго, кто имѣетъ глаза, чтобы видѣть, что эти великолѣпные всадники, эти развѣвающіяся знамена, этотъ центуріонъ въ латахъ, который откинулся назадъ на своемъ конѣ, съ жестомъ, характернымъ для героевъ Рубенса,—все это заставляетъ забывать казнь; картина становится самымъ яркимъ выраженіемъ тріумфа. Такова особенная логика этого блестящаго генія. Скажутъ, пожалуй, что сцена противорѣчива, что она мелодраматична, лишена достоинства, величія, истинной красоты, возвышенности, что она

почти театральна. Ея живописность, которая могла ее погубить, спасаетъ ее. Фантастичность дѣлаетъ эту сцену возвышенной. Молнія неподдѣльнаго чувства пронизываетъ и облагораживаетъ ее; какое-то внутреннее краснорѣчіе возвышаетъ ея стиль. Наконецъ, непередаваемое воодушевленіе, вдохновенный порывъ дѣлаютъ изъ этой картины то именно, чѣмъ она должна быть,— картину тривіальной смерти и ея апоѳеоза. Я вижу, провѣряя дату, что эта картина написана въ 1634 году. Я не ошибся, относя ее къ послѣднимъ и лучшимъ годамъ жизни Рубенса.

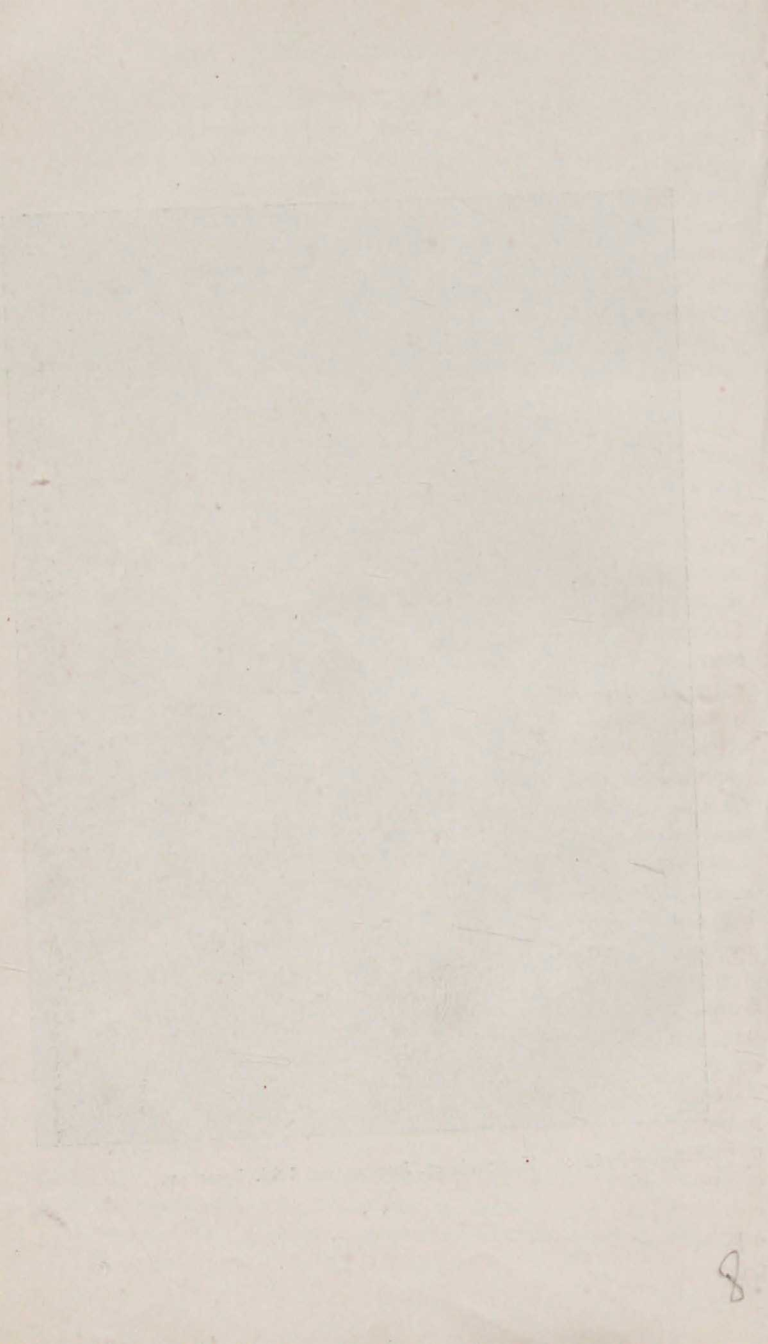
Не къ той же ли эпохѣ относится Истязаніе св. Ливина? Во всякомъ случаѣ, эта картина того же стиля; но, несмотря на всю трагичность сюжета, въ ея настроеніи, манерѣ письма и колоритѣ чувствуются болѣе веселыя ноты. Рубенсъ писалъ ее съ меньшимъ благоговѣніемъ, чѣмъ Голгоѳу. Его палитра была въ этотъ моментъ болѣе смѣющейся, онъ писалъ ее быстрѣе и легче, его мысли были менѣе благородны. Забудьте, что здѣсь изображено возмутительное и дикое убійство св. епископа, у котораго только что вырвали языкъ, который корчится въ конвульсіяхъ въ то время, какъ кровь хлещетъ у него изо рта. Забудьте трехъ палачей, которые истязаютъ его: одинъ засунулъ ему въ ротъ залитый кровью ножъ, другой рветъ его тяжелыми клещами и протягиваетъ кусокъ его мяса собакамъ; смотрите только на бѣлаго коня, который взвивается на дыбы на фонѣ бѣлаго неба, на золотую ризу епископа, на его бѣлую столу, на собакъ съ черными и бѣлыми пятнами, на четыре или пять черныхъ и двѣ красныя шапки, на разъяренныя лица, рыжіе волосы и на очаровательное созвучіе сѣрыхъ, лазоревыхъ, серебристыхъ со свѣтлыми и темными оттѣнками тоновъ, которое развертывается вокругъ на обширномъ полѣ полотна, и вы будете испытывать лишь чувство лучезарной гармоніи, самой изумительной, можетъ быть, самой неожиданной, какой когда-либо пользовался Рубенсъ для того, чтобы изобразить сцену ужасовъ или, если хотите, заставить примириться съ нею.

Можетъ быть, Рубенсъ искалъ контрастовъ? Можетъ

57



Рубенсъ. Истязаніе св. Ливина, ок. 1635. Брюссель.


8

быть, эта картина, написанная для алтаря въ церкви іезуитовъ въ Генуѣ, должна была передать одновременно неистовство и святость, ужасъ и радость, заставить содрогаться и утѣшать? Я думаю, что поэтика Рубенса искала охотно подобныхъ антитезъ. Даже, если бы она не была у него сознательной, то и тогда вся его природа привела бы его къ тому же самому помимо его воли. Съ самаго начала слѣдуетъ привыкнуть къ противорѣчіямъ, которыя уравновѣшиваютъ другъ друга и создаютъ его своеобразный геній: много крови и физической силы, но вмѣстѣ съ тѣмъ окрыленный духъ, человѣкъ съ нѣжной и безмятежной душой, который не боится ужаснаго, безобразіе, грубость, полное отсутствіе вкуса въ формахъ въ соединеніи съ огнемъ, который преобразуетъ уродство въ силу и дѣлаетъ грознымъ кровавое звѣрство. Онъ вноситъ во все, что созидаетъ, эту любовь къ апоѳеозамъ, о которой я говорилъ вамъ по поводу Г о л г о ѳ ы. Въ самыхъ грубыхъ его произведеніяхъ, если ихъ дѣйствительно понять, виденъ тріумфъ и слышны трубные звуки. Рубенсъ крѣпко держится земли, крѣпче, чѣмъ кто бы то ни было изъ равныхъ ему мастеровъ; живописецъ приходитъ у него на помощь рисовальщику и мыслителю и выводитъ ихъ на свободу. Немногіе поэтому могутъ слѣдовать за его полетомъ. Часто сомнѣваются въ возвышенности его творчества; видятъ лишь то, что связываетъ его съ низменнымъ, повседневнымъ,—его чрезмѣрный реализмъ, огромные мускулы, расплывчатый или небрежный рисунокъ, тяжеловѣсные типы, плоть и кровь, которая просвѣчиваетъ сквозь кожу. Не замѣчаютъ, что у Рубенса есть художественныя формулы, стиль, идеалъ, и что эти высшія формулы, этотъ стиль и идеалъ таятся въ его палитрѣ.

Прибавьте къ этому, что Рубенсъ обладалъ рѣдкимъ даромъ краснорѣчія; его языкъ, если дать ему точное опредѣленіе, былъ тѣмъ, что въ литературѣ называется ораторской рѣчью. Когда онъ импровизируетъ, рѣчь его не отличается красотой; когда онъ отдѣлываетъ ее, она великолѣпна, она находчива, неожиданна, неизсякаема и пламенна; она всегда въ высшей степени убѣ-

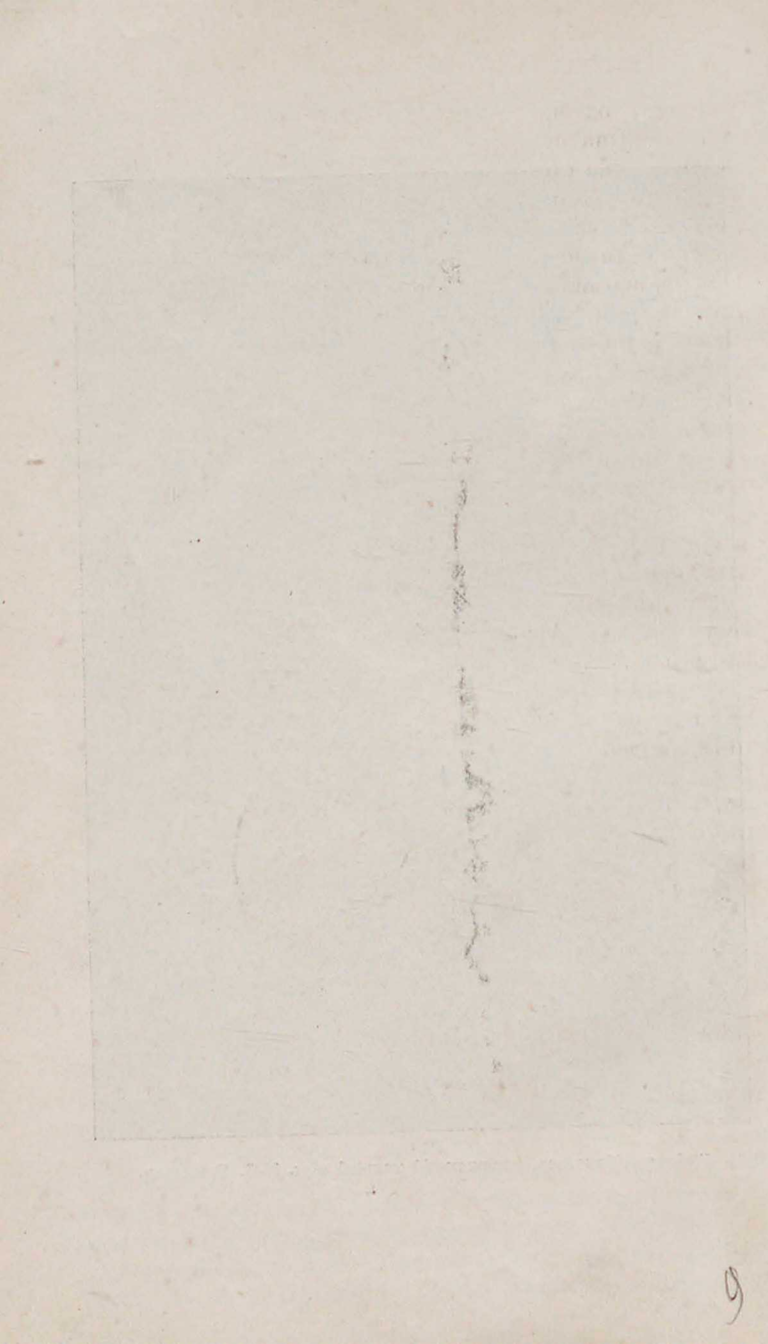
дительна. Рубенсъ поражаетъ, удивляетъ, отталкиваетъ, оскорбляетъ, но почти всегда убѣждаетъ васъ и, если представляется случай, трогаетъ васъ, какъ никто. Нѣкоторыя картины Рубенса вызываютъ возмущеніе; между ними есть такія, передъ которыми плачутъ,—рѣдкое явленіе во всѣхъ школахъ. У него есть слабости, заблужденія и вмѣстѣ съ тѣмъ есть также огонь, который зажигаетъ другихъ,—особенность великихъ ораторовъ. Иногда онъ говоритъ слишкомъ велерѣчиво, декламируетъ, размахиваетъ своими огромными руками по воздуху; но есть слова, которыхъ никто не умѣетъ произнести такъ, какъ онъ. Сами идеи его принадлежатъ къ тѣмъ, которыя можно выразить только краснорѣчіемъ, патетическимъ жестомъ и звучнымъ оборотомъ.

Замѣтьте кромѣ того, что Рубенсъ расписываетъ стѣны, пишетъ алтари, которые должны быть видны во всемъ храмѣ: онъ говоритъ, обращаясь къ огромной аудиторіи, онъ долженъ поэтому заботиться о томъ, чтобы его слышали издали, онъ долженъ поражать, захватывать и очаровывать на большомъ разстояніи; отсюда вытекаетъ необходимость дѣлать ударенія, дѣлать болѣе грубыми средства художественной передачи, возвышать свой голосъ. Существуютъ законы перспективы и, такъ сказать, законы акустики, управляющіе этимъ торжественнымъ и полнымъ высокаго значенія искусствомъ.

Къ этому роду декламаторскаго, неправильнаго, но волнующаго краснорѣчія принадлежитъ Христосъ, готовый поразить молніей міръ. Земля находится во власти пороковъ и преступленій, пожаровъ, убійствъ, насилій; кусокъ оживленнаго фигурами пейзажа говоритъ намъ о человѣческихъ бѣдствіяхъ съ той силой, съ какой только Рубенсъ умѣлъ изображать ихъ. Христосъ появляется, вооруженный молніями; онъ не то летитъ, не то идетъ; и въ то время, какъ онъ готовится покарать этотъ чудовищный міръ,—простой монахъ во власяницѣ молитъ о пощадѣ и закрываетъ обѣими руками лазурный земной шаръ, вокругъ котораго обвилась змѣя. — Достаточно ли молитвы святого? Нѣтъ. И вотъ Пресвятая Дѣва, высокая женщина въ



Рубенсъ. Христосъ, поражающій молніей міръ 1633. Брюссель.



траурной одеждѣ, бросается впередъ и останавливаетъ Христа. Она не умоляетъ Его, не проситъ и не приказываетъ; она стоитъ передъ лицомъ Бога, но обращается къ своему Сыну. Она раздвигаетъ свое черное платье, обнажаетъ всю свою широкую дѣвственную грудь, дотрогивается до нея рукой и показываетъ ее Тому, кого Она вскормила. Ея призывъ неотразимъ.—Въ этой проникнутой страстью картинѣ, представляющей по своей техникѣ простой эскизъ,—все даетъ матеріалъ для критики: Христосъ, который кажется смѣшнымъ, св. Францискъ, который только испуганный монахъ и ничего болѣе, Пресвятая Дѣва, напоминающая Гекубу съ чертами Елены Фурманъ; даже ея жестъ можетъ показаться черезчуръ смѣлымъ, если вспомнить о вкусахъ Рафаэля и даже о вкусахъ Расина. Тѣмъ не менѣе я полагаю, что въ театрѣ или на трибунѣ, — а передъ этой картиной вспоминаешь то и другое,—и въ живописи, той области искусства, къ которой она дѣйствительно принадлежитъ, найдется немного патетическихъ эффектовъ такой силы и новизны.

Я обхожу молчаніемъ,—и Рубенсъ отъ этого ничего не потеряетъ,—Успеніе Богоматери,—картину, лишенную души, и Венеру въ кузницѣ Вулкана,—полотно, слишкомъ напоминающее Іорданса. Равнымъ образомъ я оставляю въ сторонѣ портреты, къ которымъ я буду имѣть случай вернуться. Какъ вы видите, пять картинъ изъ семи даютъ о Рубенсѣ первое представленіе, нелишенное интереса. Предположимъ, что вы его не знаете или же знаете только по галлереѣ Медичи въ Луврѣ, и, хотя примѣръ выбранъ очень неудачно, передъ вами начнутъ выступать его подлинныя черты, его духъ, его манера письма, его недостатки и его мощь. Теперь станетъ ясно, что Рубенса никогда нельзя сравнивать съ итальянскими мастерами, если мы хотимъ понять его и избѣжать ошибочныхъ сужденій. Если понимать подъ стилемъ тотъ идеалъ чистаго и прекраснаго, который выраженъ въ опредѣленныхъ формахъ, у Рубенса нѣтъ стиля. Если понимать подъ величіемъ возвышенность, проникновенность, сосредоточенность и глубину великаго мыслителя, то у

него нѣтъ ни величія, ни глубокомыслія. Что касается вкуса, то у него чувствуется недостатокъ его. Кто любитъ содержательное, сжатое, сосредоточенное искусство, напримѣръ, Леонардо да Винчи, того Рубенсъ не можетъ не раздражать своей обычной многорѣчивостью, тому онъ не понравится. Если сводить всѣ человѣческіе типы къ типамъ дрезденской Мадонны или Джоконды, къ типамъ Беллини, Перуджино, Луини, тонкихъ цѣнителей женской граціи и красоты, что, кромѣ осужденія, могутъ вызвать дородность и жирныя прелести Елены Фурманъ? Наконецъ, если исходить отъ пріемовъ, выработанныхъ ваяніемъ, и требовать отъ картинъ Рубенса точности, строгой опредѣленности, спокойной величавости, характеризующихъ первые шаги живописи, то отъ Рубенса останется только жестикуляторъ, воплощеніе силы, родъ внушительнаго атлета, страдающаго недостаткомъ культурности и подающаго дурной примѣръ. Въ такомъ случаѣ, какъ говорятъ, ему кланяются, когда проходятъ мимо, но на него не смотрятъ.

Надо найти поэтому, не теряя времени на сравненія, особую среду, въ которой нашла бы оправданіе его слава, столь законная слава. Въ мірѣ дѣйствительности надо найти такую область, по которой онъ шествуетъ какъ властелинъ, и точно также въ мірѣ идеала—область ясныхъ идей, чувствъ и душевныхъ движеній, куда влекутъ его безпрестанно его сердце и его духъ. Надо постичь силу крыльевъ, благодаря которымъ онъ паритъ въ этой сферѣ. Надо понять, что его стихія—свѣтъ, его палитра—средство подняться на эти высоты, что цѣль его—сдѣлать все яснымъ и очевиднымъ. Недостаточно смотрѣть на картины Рубенса по-дилеттантски, мысленно возмущаясь ими и одновременно восхищаясь при видѣ ихъ. Въ нихъ есть нѣчто большее, что надо уяснить себѣ и о чемъ необходимо сказать. Брюссельскій музей—введеніе. Передъ нами Мехельнъ и Антверпенъ.

65

ГЛАВА IV.

Мехельнъ—большой, печальный, пустынный, вымершій городъ, погребенный въ тѣни своихъ соборовъ и монастырей, погруженный въ тишину, которую ничто не нарушаетъ, ни промышленность, ни политика, ни контроверзы, которыя происходятъ тамъ порой. Сегодня, по случаю столѣтняго юбилея, устроены процессіи съ группами всадниковъ, конгрегацій, корпорацій, и развѣваются знамена. Весь этотъ шумъ оживляетъ городъ на одинъ день. Завтра вновь потечетъ сонная провинціальная жизнь. На улицахъ мало движенія, площади пустынны; много мавзолеевъ изъ чернаго и бѣлаго мрамора и статуй епископовъ въ церквахъ, а около церквей, между плитъ, пробивается трава. Словомъ, въ этой метрополіи, или, лучше сказать, въ этомъ некрополѣ есть только двѣ вещи, уцѣлѣвшія отъ былого блеска:—необычайно богатые алтари и картины Рубенса: знаменитый складень Волхвы—въ церкви Св. Іоанна и не менѣе знаменитый складень Чудесная ловля, находящійся въ соборѣ Богоматери.

Поклоненіе волхвовъ, какъ я уже говорилъ, представляетъ третій варіантъ послѣ Волхвовъ Лувра и Волхвовъ Брюсселя. Составные элементы одни и тѣ же. Главныя лица буквально тѣ же самыя, если не считать незначительной разницы въ возрастѣ и въ размѣщеніи фигуръ. Рубенсъ не старался измѣнить первоначальную идею. По примѣру лучшихъ мастеровъ онъ въ самомъ себѣ черпалъ вдохновеніе, и, когда сюжетъ казался ему плодотворнымъ, онъ охотно возвращался къ нему снова. Волхвы, пришедшіе съ четырехъ концовъ свѣта, чтобы поклониться безпріютному младенцу, рожденному въ зимнюю ночь подъ навѣсомъ убогаго, заброшеннаго хлѣва,—это одна изъ темъ, которыя особенно нравились Рубенсу внѣшнимъ велико-

лѣпіемъ и контрастами. Интересно прослѣдить развитіе первоначальной идеи по мѣрѣ того, какъ онъ пробуетъ дать ей воплощеніе, обогащаетъ ее, дополняетъ и завершаетъ. Послѣ картины, находящейся въ Брюсселѣ, которая во многихъ отношеніяхъ удовлетворяла его, ему оставалось, повидимому, разработать ее еще лучше, еще богаче и свободнѣе, сообщить ей увѣренность и совершенство, которыя отличаютъ лишь вполнѣ зрѣлое произведеніе. Это онъ и выполнилъ въ Мехельнѣ; послѣ онъ вернулся къ этой картинѣ, отдался ей съ еще большимъ увлеченіемъ, снова развернулъ все богатство своей фантазіи, обнаружилъ изумительную неизсякаемость своихъ художественныхъ средствъ, но его творчество не поднялось на высшую ступень. Волхвовъ Мехельна можно разсматривать, какъ окончательное выраженіе сюжета и какъ одну изъ прекраснѣйшихъ картинъ Рубенса среди его большихъ полотенъ.

Композиція центральной группы перемѣщена справа налѣво; если не считать этого, она повторена вся цѣликомъ. Здѣсь изображены три волхва: европеецъ,—какъ въ Брюсселѣ, съ сѣдыми волосами, но безъ плѣши; азіатъ въ красномъ; эѳіопъ, вѣрный своему типу, улыбается тутъ такъ же, какъ онъ улыбается на другомъ полотнѣ; это наивный, ласковый, удивленный смѣхъ негра, такъ тонко подмѣченный у этого добродушнаго племени, всегда готоваго оскалить зубы. Только его роль и мѣсто измѣнены. Онъ отодвинутъ на второй планъ и стоитъ между царями и толпой; бѣлая чалма, въ которой онъ изображенъ на брюссельской картинѣ, покрываетъ здѣсь красивую голову съ красноватымъ отливомъ, восточнаго типа, съ бюстомъ въ зеленомъ одѣяніи. Воинъ въ латахъ тоже присутствуетъ здѣсь, онъ стоитъ на серединѣ лѣстницы; голова его обнажена; онъ бѣлокурый, розовый, полный очарованія. Вмѣсто того, чтобы сдерживать толпу, повернувшись къ ней лицомъ, онъ граціозно оборачивается, откидывается назадъ, чтобы полюбоваться младенцемъ, и жестомъ отстраняетъ всѣхъ любопытныхъ, загромоздившихъ лѣстницу до верхнихъ ступеней ея. Удалите этого изящнаго рыцаря эпохи Людовика XIII, и передъ вами предстанетъ Востокъ.

Откуда Рубенсъ узналъ, что въ мусульманской странѣ назойливое любопытство доходитъ до того, что люди давятъ другъ друга? Какъ и въ Брюсселѣ, второстепенныя головы лучшія и самыя характерныя.

Сочетаніе красокъ и распредѣленіе свѣтовыхъ эффектовъ не измѣнились. Св. Дѣва блѣдна, Младенецъ Іисусъ окруженъ сіяніемъ, отъ него точно исходятъ лучи. Вокругъ нихъ все блещетъ бѣлизной; волхвъ съ горностаевымъ воротникомъ и сѣдой головой, серебристая голова азіата, наконецъ, чалма эѳіопа,—серебряный кругъ съ розовыми и золотистыми оттѣнками. Дальше господствуютъ черные, желтые, холодные тона. Головы, красныя какъ кровь, или же блестящаго кирпично-краснаго цвѣта, образуютъ контрастъ съ неожиданно холодными, синеватыми лицами. Навѣсъ сливается съ воздухомъ. Фигура, написанная въ оттѣнкахъ кроваво-краснаго, поднимаетъ, поддерживаетъ и завершаетъ всю композицію, связывая ее со сводомъ своимъ мягкимъ, но очень опредѣленнымъ пятномъ. Эта композиція не поддается описанію, такъ какъ она не выражаетъ ничего формально опредѣленнаго, не заключаетъ ничего патетическаго, волнующаго и въ особенности ничего литературнаго. Она плѣняетъ умъ, потому что чаруетъ глазъ; для живописца картина эта—неоцѣнимое сокровище. Тонко чувствующимъ она должна доставлять массу наслажденія, самыхъ искусныхъ она, по правдѣ говоря, можетъ привести въ смущеніе. Надо видѣть, какъ все это живетъ, движется, дышитъ, смотритъ, дѣйствуетъ, загорается красками, тускнѣетъ, сливается съ общимъ фономъ и выдѣляется на немъ, гаснетъ въ блѣдныхъ тонахъ, выступаетъ и выдѣляется въ яркихъ. Что касается переплетающихся оттѣнковъ, крайняго богатства, достигнутаго съ помощью самыхъ простыхъ пріемовъ, рѣзкости однихъ тоновъ, мягкости другихъ, обилія краснаго цвѣта и въ то же время свѣжести цѣлаго, что касается законовъ, примѣненіе которыхъ создаетъ подобные эффекты,—то все это прямо ошеломляетъ зрителя.

Анализируя творчество Рубенса, мы откроемъ лишь весьма простыя и немногочисленныя формулы: двѣ-три

господствующихъ краски, роль которыхъ легко объяснить, дѣйствіе которыхъ можно предвидѣть заранѣе и которыя оказываютъ вліяніе, извѣстное нынѣ всякому, кто умѣетъ писать. Краски эти всегда однѣ и тѣ же во всѣхъ произведеніяхъ Рубенса; о какомъ-нибудь «секретѣ» въ настоящемъ смыслѣ слова не можетъ быть и рѣчи. Комбинацiи Рубенса тоже легко замѣтить, его методъ можно опредѣлить: онъ такъ постояненъ и такъ ясенъ въ своихъ примѣненіяхъ, что, повидимому, любой школьникъ можетъ слѣдовать ему. Никогда кисть художника не была понятнѣе, никогда она не была такъ чужда излишнихъ тонкостей и недоговариванья, потому что ни одинъ художникъ не заботится такъ мало о тайнѣ въ то время, когда онъ задумываетъ, когда онъ компануетъ, кладетъ краски, отдѣлываетъ. Онъ обладалъ лишь одной тайной, которую не повѣдалъ никому, даже самымъ проницательнымъ, даже самымъ ученымъ, ни Гаспару Крайеру, ни Іордансу, ни фанъ Дейку,—это нѣчто неуловимое и невѣсомое, неразложимый атомъ, пустякъ, который составляетъ все и зовется вдохновеніемъ, благодатью или даромъ.

Вотъ что прежде всего надо имѣть въ виду, когда говорятъ о Рубенсѣ. Всякій, будь онъ живописецъ, или человѣкъ чуждый искусству, если онъ не понимаетъ значенія дарованія въ художественномъ произведеніи во всѣхъ его степеняхъ: откровенія, вдохновенія и фантазіи, не будетъ въ состояніи постичь сокровенную сущность вещей, и я совѣтую ему никогда не касаться ни Рубенса, ни многихъ другихъ.

Я не буду утруждать читателя описаніемъ боковыхъ створъ, которыя, однако, великолѣпны, не только потому, что относятся къ періоду расцвѣта творчества Рубенса, но и по той манерѣ письма въ коричневатыхъ и серебристыхъ тонахъ, которая является послѣднимъ словомъ его богатой палитры. Тамъ изображены Іоаннъ Креститель, мастерской работы, и Иродіада въ темно-сѣрой одеждѣ съ красными рукавами, олицетворяющая его вѣчно-женственное.

Чудесная ловля также прекрасная картина, но не самая лучшая, вопреки тому, что говорятъ въ Ме-



Рубенсъ. Чудесная ловля 1618—1619. Мехельнъ. Соборъ.

69

хельнѣ, въ кварталѣ Богоматери. Священникъ церкви св. Іоанна вѣроятно согласился бы со мною и, откровенно говоря, онъ былъ бы правъ. Эта картина только что реставрирована; въ настоящій моментъ она стоитъ на полу, въ школѣ, прислоненная къ бѣлой стѣнѣ, подъ стеклянной крышей, которая заливаетъ ее свѣтомъ, безъ рамы, во всей своей силѣ, рѣзкости и свѣжести, какъ въ день своего появленія на свѣтъ. Если ее разсматривать въ этомъ невыгодномъ для нея положеніи, глядя на нее сверху внизъ, то окажется, что эта картина, я не скажу, груба, ибо въ работѣ много стиля, но м а т е р і а л и с т и ч н а, если только это слово выражаетъ то, что я хочу сказать; построеніе ея остроумно, но страдаетъ нѣкоторой мелочностью и вульгарностью. Ей недостаетъ того, что трудно передать словами , и что неизмѣнно удается Рубенсу, когда онъ касается обыденной жизни,—особой чарующей и трогательной ноты, словно прекрасной улыбки, заставляющей извинять его грубость. Христосъ, отодвинутый вправо, какъ кулиса, является простымъ аксессуаромъ въ этой картинѣ, изображающей рыбную ловлю; его лицо и жестъ не представляютъ ничего замѣчательнаго, его совсѣмъ некрасивый красный плащъ развѣвается, рѣзко выдѣляясь на голубомъ небѣ, которое, какъ мнѣ кажется, очень испорчено реставраціей. Апостолъ Петръ тоже написанъ нѣсколько небрежно, но въ прекрасныхъ тонахъ цвѣта краснаго вина. Онъ, можетъ быть, единственное евангельское лицо въ изображенной сценѣ, если вообще можно вспоминать объ Евангеліи передъ этимъ полотномъ, написаннымъ для рыбаковъ и съ рыбаковъ, служившихъ моделью. По крайней мѣрѣ, онъ говоритъ то именно, что старикъ изъ простонародья могъ сказать Христу при столь необычайныхъ обстоятельствахъ. Онъ прижалъ къ своей загорѣлой и изрытой груди синюю матросскую шапку; жестъ этотъ переданъ съ той естественностью, которая отличаетъ Рубенса. Что касается двухъ нагихъ торсовъ, изъ которыхъ одинъ наклоненъ къ зрителю, а другой повернутъ спиной, при чемъ у обоихъ видны только плечи, то они знамениты своей свободной и увѣренной манерой письма среди луч-

шихъ академическихъ образцовъ, написанныхъ Рубенсомъ; художникъ набросалъ ихъ сразу, несомнѣнно, въ теченіе нѣсколькихъ часовъ, широкими, ясными, ровными мазками, не слишкомъ жидкими и не густыми, не слишкомъ выпуклыми и не назойливыми. Это Іордансъ, но безупречный, безъ чрезмѣрно яркихъ красныхъ тоновъ и бликовъ; или скорѣе, по своему пониманію человѣческаго тѣла, въ отличіе отъ того мяса, которое изображалъ Іордансъ, это лучшій урокъ, который только могъ дать ему его великій другъ. Рыбакъ съ головой скандинавскаго типа, съ развѣвающейся по вѣтру бородой, съ золотистыми волосами, со свѣтлыми глазами на пылающемъ лицѣ, въ высокихъ рыбацкихъ сапогахъ и въ красной курткѣ, производитъ потрясающее впечатлѣніе. И, какъ во всѣхъ картинахъ Рубенса, гдѣ ярко-красный цвѣтъ вноситъ спокойную ноту въ другіе тона, эта огненная фигура умѣряетъ остальное и, дѣйствуя на сѣтчатку, заставляетъ ее видѣть зеленый оттѣнокъ во всѣхъ смежныхъ цвѣтахъ. Кромѣ него, среди второстепенныхъ фигуръ обратите вниманіе на рослаго малаго—юнгу, который стоитъ во второй лодкѣ, опершись на весло, одѣтый неизвѣстно въ какой костюмъ, въ сѣрыхъ панталонахъ, въ слишкомъ короткомъ, разстегнутомъ лиловатомъ жилетѣ, съ голымъ животомъ.

Это толстые, красные люди, обожженные солнцемъ, побурѣвшіе и распухшіе отъ рѣзкаго морского вѣтра, начиная съ пальцевъ и до самыхъ плечъ, отъ лба до затылка. Разъѣдающая морская соль довершила работу вѣтра, оживила кровь, заставила побагровѣть кожу, вздула вены, сдѣлала бѣлое тѣло мѣдно-краснымъ и какъ-будто вымазала все киноварью. Это грубо, правдиво, выхвачено изъ жизни; все это видѣлъ на набережной Шельды человѣкъ, наблюденія котораго мѣтки, который подмѣчаетъ цвѣтъ такъ же хорошо, какъ и форму, цѣнитъ правду, когда она выразительна, не боится называть вещи собственными именами, знаетъ свое ремесло въ совершенствѣ и не отступаетъ ни передъ чѣмъ.

Благодаря исключительнымъ обстоятельствамъ, позволившимъ мнѣ видѣть эту картину вблизи и уяснить работу Рубенса такъ, какъ-будто онъ писалъ въ моемъ

присутствіи, мнѣ удалось открыть въ ней то, чѣмъ она дѣйствительно замѣчательна: она какъ-будто выдаетъ всѣ свои тайны и въ концѣ-концовъ изумляетъ почти такъ же, какъ если бы не выдала ни одной. Я уже говорилъ вамъ это о Рубенсѣ, когда еще не располагалъ этимъ новымъ доказательствомъ.

Трудность состоитъ не въ томъ, чтобы узнать, какъ онъ творилъ, но въ томъ, чтобы понять, какимъ образомъ можно творить такъ прекрасно съ помощью такихъ пріемовъ. Средства Рубенса просты, его методъ элементаренъ; это прекрасное панно, гладкое, чистое и бѣлое, на которомъ великолѣпно работаетъ быстрая, ловкая, чуткая и осторожная рука. Приписываемая ему необузданность сказывается скорѣе въ его манерѣ чувствовать, чѣмъ въ безпорядочности его письма. Кисть его настолько же спокойна, насколько пламененъ и стремителенъ духъ. Въ подобной натурѣ существуетъ настолько тѣсная и неразрывная связь между образомъ, воспріятіемъ и рукою мастера, послѣдняя такъ послушна, что впечатлѣнія, которыя получаетъ мозгъ, руководящій дѣйствіями, какъ-будто сразу передаются инструменту. Нѣтъ ничего обманчивѣе этой наружной лихорадки, которая сдерживается глубокимъ расчетомъ и пользуется механизмомъ, выдержавшимъ всякія испытанія. То же самое можно сказать о зрительныхъ ощущеніяхъ и, слѣдовательно, о подборѣ красокъ Рубенса. Эти краски также очень немногочисленны и кажутся такими сложными только въ силу умѣнья живописца извлекать изъ нихъ все возможное и той роли, которую онъ заставляетъ ихъ играть. Что касается основныхъ тоновъ, то они сведены у Рубенса къ minimum, и способъ противопоставленія ихъ не представляетъ ровно ничего необыкновеннаго; точно также нѣтъ ничего проще его манеры оттѣнять ихъ и ничего неожиданнѣе результатовъ, которыхъ онъ достигаетъ. Ни одинъ тонъ Рубенса не представляетъ самъ по себѣ ничего замѣчательнаго. Если вы возьмете его красный цвѣтъ, вамъ легко будетъ опредѣлить его составъ: это киноварь и охра, плохо растертыя, едва смѣшанныя. Если вы будете разсматривать его черный, вы увидите,

что въ немъ жженая слоновая кость, которая въ соединеніи съ бѣлой краской даетъ всевозможныя сочетанія темно и свѣтло-сѣрыхъ тоновъ. Голубой встрѣчается у него случайно; желтый — цвѣтъ, который онъ чувствуетъ и примѣняетъ хуже всего, поскольку дѣло идетъ о краскѣ, за исключеніемъ золота, теплоту и силу котораго онъ передаетъ мастерски, — выполняетъ, какъ и его красные тона, двоякую роль: ихъ назначеніе состоитъ, во-первыхъ, въ томъ, чтобы передать свѣтъ не только бѣлыми, но и другими тонами; во-вторыхъ, они должны косвеннымъ образомъ вліять на окружающіе цвѣта, заставляя ихъ мѣняться, напримѣръ, давать фіолетовый оттѣнокъ, дѣлать ярче пепельный цвѣтъ, очень незначительный и совершенно безличный, если его разсматривать на палитрѣ. Можно сказать, что во всемъ этомъ нѣтъ ничего необыкновеннаго.

Коричневый грунтъ съ двумя - тремя яркими цвѣтами, которые должны дать намъ впечатлѣніе богатства обширнаго полотна, разложенные сѣроватые тона, полученные путемъ смѣшенія свинцовыхъ красокъ, всѣ переходныя ступени отъ совершенно чернаго къ сверкающему бѣлому цвѣту; слѣдовательно, мало красящихъ веществъ и величайшій блескъ красокъ, необычайное великолѣпіе, достигнутое съ ничтожными затратами, свѣтъ безъ чрезмѣрной яркости, крайняя звучность при небольшомъ числѣ инструментовъ, клавіатура, въ которой Рубенсъ не знаетъ три четверти нотъ, но которую онъ пробѣгаетъ отъ начала до конца, правда, перескакивая черезъ многія ноты: таковы, говоря языкомъ музыки и живописи одновременно, обычные пріемы этого великаго мастера. Кто видѣлъ одну его картину, тотъ знаетъ всѣ, и кто наблюдалъ хоть разъ его манеру письма, тотъ наблюдалъ ее почти за весь періодъ его жизни.

Всегда одинъ и тотъ же методъ, одинаковое самообладаніе, одинаковый расчетъ. Спокойная и мудрая предусмотрительность царитъ надъ всѣмъ, управляетъ всегда неожиданными эффектами. Трудно сказать, откуда приходитъ къ нему дерзновеніе, въ какой моментъ онъ увлекается до самозабвенія. Тогда ли, когда онъ пишетъ

картину, проникнутую бурной страстью, неистовый жестъ, движущійся предметъ, блестящій глазъ, кричащій ротъ, спутанные волосы, всклокоченную бороду, хватающую руку, хлещущую пѣну, безпорядокъ въ одеждѣ, ткани, раздувающіяся отъ вѣтра, или же робкіе всплески мутной воды, струящейся сквозь петли невода? Или тогда, когда онъ покрываетъ нѣсколько метровъ полотна сверкающей краской,—когда онъ выливаетъ волнами красную краску, забрызгивая ею все окружающее? Или, наоборотъ, когда онъ переходитъ отъ одного яркаго цвѣта къ другому, лавируя между нейтральными тонами, съ такою легкостью, какъ-будто то неподатливое и липкое вещество, съ которымъ онъ имѣетъ дѣло, является самымъ послушнымъ элементомъ? Когда онъ кричитъ громовымъ голосомъ? Или когда онъ испускаетъ такой тонкій звукъ, что его едва можно уловить? Заставляла ли эта картина, вызывающая лихорадку въ тѣхъ, кто на нее смотритъ, горѣть въ равной степени того, изъ рукъ кого она вышла, сверкающая, свободная, естественная, здоровая и всегда дѣвственная, въ какой бы моментъ вы ее ни взяли? Словомъ, отражаетъ ли усилія художника это искусство, которое хочется назвать напряженнымъ, тогда какъ оно является лишь глубокимъ выраженіемъ духа, никогда не знавшаго напряженія?

Случалось ли вамъ закрывать глаза, слушая исполненіе сильной музыкальной пьесы? Звукъ брызжетъ отовсюду. Онъ какъ-будто перескакиваетъ отъ одного инструмента къ другому, и такъ какъ онъ несется бурнымъ потокомъ, несмотря на совершенную гармонію цѣлаго, то можно подумать, что все движется, что руки дрожатъ, что та же самая музыкальная буря захватила инструменты и тѣхъ, кто держитъ ихъ; вамъ кажется, что исполнители, съ такою силою потрясшіе аудиторію, не могутъ сохранять спокойствіе, сидя передъ своими пюпитрами; и вы изумляетесь, когда видите, что они остаются невозмутимыми, сосредоточенными, внимательно слѣдя лишь за движеніемъ палочки дирижера, которая помогаетъ имъ, руководитъ ими, указываетъ каждому то, что онъ долженъ дѣлать, и

сама является лишь орудіемъ зоркаго и вооруженнаго большими знаніями духа. У Рубенса, когда онъ созидалъ свои творенія, была та же самая дирижерская палочка, повелѣвавшая, направлявшая и зорко слѣдившая за исполненіемъ; та же непреклонная воля, главная черта его характера, которая руководитъ такими же внимательными инструментами, я хочу сказать, его способностями.

Не хотите ли вернуться еще разъ на минуту къ картинѣ? Она тутъ у меня подъ рукой, такой случай представляется не часто и не представится мнѣ больше никогда: я спѣшу имъ воспользоваться.

Картина написана въ одинъ присѣстъ, вся цѣликомъ или почти вся; на это указываетъ легкій слой краски въ нѣкоторыхъ мѣстахъ, особенно въ фигурѣ апостола Петра, прозрачность широкихъ одноцвѣтныхъ и темныхъ частей картины, напримѣръ, лодокъ, моря и всего, что окрашено въ тотъ же смолистый, зеленовато-коричневый тонъ; это видно равнымъ образомъ по сдѣланной также наспѣхъ, хотя и болѣе тщательной отдѣлкѣ тѣхъ мѣстъ, которыя требуютъ болѣе густого слоя красокъ и болѣе усидчиваго труда. Отсюда происходятъ блескъ тона, его свѣжесть и лучистость. Гладкое, загрунтованное бѣлымъ, панно придаетъ положеннымъ на немъ широкими мазками краскамъ трепетъ, который всегда бываетъ у красокъ, положенныхъ на свѣтлую, твердую и отшлифованную поверхность. Если бы слой красокъ былъ гуще, картина показалась бы грязной; если бы онѣ были болѣе шероховатыми, онѣ поглотили бы столько же лучей, сколько отражаютъ, и пришлось бы удвоить усилія, чтобы получить тѣ же свѣтовые эффекты; если бы Рубенсъ клалъ краски болѣе тонкимъ слоемъ, болѣе робко,—разливалъ бы ихъ менѣе щедрой рукой, то онѣ имѣли бы характеръ эмали, который вызываетъ восхищеніе въ нѣкоторыхъ случаяхъ, но не подходитъ ни къ стилю Рубенса, ни къ его духу, ни къ романтическому замыслу его лучшихъ твореній. Здѣсь, какъ и въ другихъ произведеніяхъ, чувство мѣры безупречно. Два голыхъ торса написаны именно такъ, какъ должно быть передано нагое тѣло при данныхъ

размѣрахъ картины; они тоже носятъ слѣды немногочисленныхъ взмаховъ кисти.

Очень можетъ быть, что каждый изъ нихъ написанъ во время веселаго послѣобѣденнаго труда, который такъ правильно чередовался у Рубенса съ отдыхомъ; можетъ быть, покончивъ работу, художникъ, довольный собой и имѣя на то полное право, положилъ палитру, велѣлъ осѣдлать коня и забылъ о нихъ.

Рука Рубенса скользила по второстепеннымъ мѣстамъ картины, не останавливаясь подолгу на томъ, что носитъ подчиненный характеръ, что отодвинуто на заднiй планъ: обширное воздушное пространство, аксессуары,— лодки, волны, сѣти, рыбы. Широкая коричневая полоса одного тона идетъ отъ бортовъ лодокъ до рамы; она темнѣетъ вверху, становится зеленоватой внизу, дѣлается теплой въ рефлексахъ, золотится въ изгибахъ волны. Сквозь эту обильно разлитую краску живописецъ видитъ присущую каждому предмету жизнь, схватываетъ его жизнь, употребляя терминологiю мастерской. Нѣсколько искръ, нѣсколько отблесковъ, положенныхъ легкими взмахами кисти,—и передъ вами море. Такъ же переданъ неводъ съ его петлями, деревянными и пробковыми поплавками, рыбы, которыя плещутся въ илистой водѣ и кажутся еще болѣе влажными оттого, что окрашены въ цвѣтъ самого моря; точно также ноги Христа и блестящiе сапоги матросовъ. Сказать, что это послѣднее слово живописи, когда она носитъ строгiй характеръ, когда, проникшись возвышеннымъ стилемъ, имѣя его постоянно передъ глазами и научившись въ совершенствѣ передавать его, она задается цѣлью воспроизводить идеальныя или эпическiя темы,—утверждать, что такъ надо дѣйствовать при всякихъ обстоятельствахъ,— значило бы примѣнять образный, красочный и живой языкъ современныхъ писателей къ идеямъ Паскаля. Во всякомъ случаѣ, это языкъ Рубенса, его стиль и, слѣдовательно, то, что соотвѣтствуетъ его собственнымъ идеямъ.

Удивленiе, которое испытываешь, останавливаясь на этомъ полотнѣ, происходитъ оттого, что художникъ здѣсь такъ мало размышлялъ и, воплотивъ безъ всякихъ

колебаній первую пришедшую ему въ голову идек создалъ съ помощью этой первой попавшейся идеи картину,—оттого, что онъ никогда не впадаетъ въ банальность, хотя почти совсѣмъ не ищетъ, наконецъ, оттого, что онъ такими простыми средствами достигаетъ подобнаго эффекта. Если его знаніе палитры необычайно, то не менѣе замѣчательна чуткость его органовъ воспріятія; онъ обладаетъ, кромѣ того, достоинствомъ, дополняющимъ всѣ остальныя, которое трудно предположить въ немъ: тактомъ и, я бы сказалъ, трезвостью въ чисто внѣшней манерѣ пользоваться кистью.

Въ наше время многое забыто, многихъ вещей, повидимому, не знаютъ, или напрасно пытаются ихъ уничтожить. Я не знаю, почему наша современная школа возымѣла вкусъ къ густому слою красокъ и любовь къ тяжелымъ мазкамъ, которая составляетъ въ глазахъ нѣкоторыхъ главное достоинство художественнаго произведенія. Я нигдѣ не видѣлъ примѣровъ, которы давали бы оправданіе этой манерѣ письма, за исключеніемъ художниковъ, обнаруживающихъ несомнѣнны признаки упадка, и Рембрандта, — который, очевидно не могъ во всѣхъ случаяхъ обойтись безъ нея, — но который все же умѣлъ порой безъ нея обходиться. Во Фландріи этотъ методъ, къ счастью, неизвѣстенъ, и что касается Рубенса, которому никто не откажетъ въ страстности, то часто самыя бурныя его картины написаны наименѣе густо. Я не говорю, что онъ, какъ это дѣлалось до средины шестнадцатаго вѣка, систематически кладетъ болѣе тонкій слой, передавая свѣтлые тона, и, наоборотъ, слой толще при передачѣ темныхъ. Этотъ методъ первоначально имѣлъ полное оправданіе, но онъ измѣнился въ корнѣ впослѣдствіи, подъ вліяніемъ новыхъ идей и болѣе сложныхъ требованій современной живописи. Но если Рубенсъ далекъ отъ чисто архаическаго метода, то еще дальше онъ отъ излюбленныхъ пріемовъ нашихъ художниковъ, начиная съ недавно умершаго знаменитаго Жерико. Кисть Рубенса скользитъ и не завязаетъ; она никогда не тащитъ вслѣдъ за собой клейкаго мѣсива, которое образуетъ бугры для обозначенія выдающихся точекъ предметовъ и передаетъ выпуклость рельефа,

дѣлая выпуклымъ само полотно. Онъ не нагромождаетъ красокъ, не возводитъ архитектурныхъ сооруженій, — онъ пишетъ; онъ ласкаетъ, слегка касается, еле надавливаетъ кистью. Отъ широкихъ мазковъ онъ внезапно переходитъ къ самымъ нѣжнымъ, къ самымъ легкимъ штрихамъ, при чемъ твердость или легкость, густота или тонкость слоя всегда соотвѣтствуютъ предмету, такъ что расточительность и бережливость въ употребленіи красокъ, отвѣчаютъ у него требованіямъ момента, а тяжеловѣсность или необычайная легкость его кисти служатъ лишь средствомъ точнѣе выразить то, что требуетъ ударенія или не требуетъ его.

Теперь, когда наша французская школа распадается на нѣсколько школъ, хотя, правду говоря, существуютъ только болѣе или менѣе талантливые художники безъ опредѣленныхъ теоретическихъ принциповъ, исполненіе въ живописи весьма мало цѣнится. Масса всевозможныхъ тонкостей заставляетъ забывать самые необходимые элементы художественной передачи. Вглядываясь въ нѣкоторыя современныя картины, которыя, по крайней мѣрѣ, по своимъ тенденціямъ, часто имѣютъ бо́льшую цѣнность, чѣмъ можно думать, легко замѣтить, что рукѣ не придается никакого значенія среди орудій, которыми пользуется художникъ. Согласно новымъ методамъ, исполнять—значитъ заполнять форму тонами, какое бы орудіе ни употреблялъ при этомъ художникъ. Механизмъ работы кажется безразличнымъ, лишь бы только она достигала цѣли; очень распространено ошибочное мнѣніе, что мысль можетъ пользоваться для своего выраженія любымъ инструментомъ. Именно это заблужденіе краснорѣчиво опровергаютъ своимъ творчествомъ отличающіеся высокимъ художественнымъ чутьемъ мастера Фландріи и Голландіи; и противъ той же самой ошибки протестуетъ Рубенсъ со всей силой своего авторитета, который болѣе, чѣмъ чей бы то ни было, могъ бы разсчитывать на признаніе. Отнимите у картины Рубенса, — у той, которую я изучаю,—духъ, разнообразіе, своеобразность каждаго мазка, — и вы отнимете у нея все,—ея лозунгъ, необходимое удареніе, характерную черту, вы лишите ее, быть можетъ, един-

ственнаго элемента, одухотворяющаго матерію и преобразующаго столь частыя уродства, потому что вы уничтожите всю ея выразительность и, устраняя основную причину производимаго ею впечатлѣнія, убьете жизнь, вынете изъ картины ея душу. Я скажу даже, что если отбросить хотя бы только одинъ какой-нибудь мазокъ, то и тогда непремѣнно исчезнетъ какая-нибудь своеобразная черта Рубенса.

Принципъ этотъ настолько строгъ, что среди художественныхъ произведеній опредѣленнаго характера не существуетъ ни одного, проникнутаго неподдѣльнымъ чувствомъ, которое не было бы въ то же время и хорошо написано, и всякое произведеніе, гдѣ рука художника обнаруживается со всѣмъ блескомъ, именно благодаря этому представляетъ естественное воплощеніе его глубокихъ внутреннихъ переживаній. Рубенсъ держался относительно этого воззрѣній, на которыя я совѣтую вамъ обратить вниманіе, если вы когда-нибудь впадали въ искушеніе отнестись пренебрежительно къ мастерскому удару кистью. Въ этомъ грандіозномъ творческомъ механизмѣ, столь грубомъ съ виду, столь непринужденномъ по своимъ пріемамъ, нѣтъ ничего, ни въ главномъ, ни въ деталяхъ, что не было бы внушено чувствомъ и передано съ полною непосредственностью и вмѣстѣ съ тѣмъ съ полнымъ совершенствомъ техники. Если бы рука Рубенса не была такъ стремительна, она отставала бы отъ его мысли; если бы импровизація въ его картинахъ была менѣе внезапна, въ нихъ не было бы такой трепетной жизни. Если бы работа его была болѣе нерѣшительна или менѣе захватывающа — произведеніе становилось бы безличнымъ по мѣрѣ того, какъ возрастала бы медлительность и гасло вдохновеніе. Обратите кромѣ того вниманіе на эту несравненную ловкость, на беззаботность, съ которой онъ обычно справляется, шутя, съ неблагодарными матеріалами, съ непокорными инструментами, на виртуозное движеніе его орудія, направляемаго искусной рукой, на изящную манеру водить имъ по свободной поверхности, на струю вдохновенія, которая бьетъ изъ него, на брызжущія искры, на все это волшеб-

ство кисти великихъ мастеровъ, которое у другихъ становится манернымъ или дѣланнымъ, или же носитъ слѣды резонерства; у него, я повторяю это въ сотый разъ, все это является лишь слѣдствіемъ необычайной чуткости удивительно здороваго глаза, замѣчательно послушной руки и, наконецъ и главнымъ образомъ, отзывчивой, счастливо одаренной, довѣрчивой и великой души. Я утверждаю, что среди необъятной массы произведеній Рубенса вамъ не удастся найти ни одного вполнѣ совершеннаго творенія. Но я утверждаю также, что даже въ странностяхъ, недостаткахъ, я готовъ сказать, въ суетности этого благороднаго духа, вы не можете не чувствовать печати неоспоримаго величія. И эта внѣшняя печать, за которой таится глубина его мысли, сама по себѣ носитъ отпечатокъ его руки.

То, что я сказалъ вамъ въ длинномъ рядѣ растянутыхъ фразъ и слишкомъ часто употребляя спеціальный жаргонъ, котораго трудно избѣжать, безъ сомнѣнія, было бы болѣе умѣстно въ другомъ мѣстѣ,

Не думайте, что картина, на которой я останавливаюсь, представляетъ совершенный образецъ самыхъ высокихъ достоинствъ художника. Она во всѣхъ отношеніяхъ далека отъ этого. Замыселъ у Рубенса былъ часто удачнѣе, и онъ нерѣдко лучше наблюдалъ и гораздо лучше писалъ; но исполненіе его, очень неровное по своимъ результатамъ, остается почти неизмѣннымъ по своему принципу, и замѣчанія, сдѣланныя по поводу заурядныхъ картинъ, примѣнимы одинаково и съ еще большимъ основаніемъ къ самымъ мастерскимъ произведеніямъ его кисти.

83

ГЛАВА V.

Антверпенъ.

Многіе говорятъ Антверпенъ; но многіе говорятъ также родина Рубенса, и это названіе выражаетъ еще точнѣе все, что составляетъ очарованіе этого мѣста: большой городъ, судьба великой личности, знаменитая школа, пользующіяся громкой славой картины. Все это импонируетъ, и воображеніе возбуждается нѣсколько болѣе обыкновеннаго, когда видишь среди Зеленой площади статую Рубенса, а за нею старый соборъ, гдѣ сохранились его складни, которые, можно сказать, освятили этотъ храмъ. Статуя не шедевръ, но это Рубенсъ, у себя дома. Въ образѣ человѣка, который былъ только живописцемъ съ аттрибутами живописца, она олицетворяетъ единственнаго короля Фландріи, власти котораго никто не оспаривалъ и которая, конечно, останется навѣки.

На краю площади виденъ Соборъ Богоматери; онъ вырисовывается въ профиль и выходитъ на площадь боковой стороной и при томъ самой темной, окрашенной непогодой. Окружающіе соборъ свѣтлые и низкіе дома дѣлаютъ его еще мрачнѣе и грандіознѣе. Онъ принимаетъ гигантскіе размѣры со своей архитектурной рѣзьбой, своимъ цвѣтомъ ржавчины, съ голубой блестящей крышей, съ колоссальной башней, гдѣ сверкаютъ, вдѣланные въ потемнѣвшій отъ испареній Шельды и зимняго инея камень, золотой дискъ и золотыя стрѣлки его часовъ. Когда бушуетъ буря, какъ сегодня, небо прибавляетъ къ величавымъ очертаніямъ храма всю причудливость своихъ капризовъ. Представьте себѣ въ этотъ моментъ созданіе готическаго Пиранезе, утрированное сѣверной фантазіей, до безумія странно освѣщенное грозою, вырѣзывающееся неправильными пятнами на ши-

рокомъ фонѣ совершенно чернаго или совершенно бѣлаго неба, покрытаго тучами. Нельзя придумать болѣе оригинальнаго и болѣе захватывающаго пролога. Если вы даже пріѣхали изъ Мехельна и Брюсселя, уже послѣ того какъ видѣли Волхвовъ и Голгоѳу, если даже вы составили о Рубенсѣ ясное и опредѣленное представленіе, близко изучили его и освоились съ нимъ, вы все-таки не войдете въ Соборъ Богоматери, какъ входятъ въ музей. Часы на башнѣ только что пробили три. Церковь пуста. Лишь сторожъ едва слышно шагаетъ подъ сводами храма, спокойными, отчетливыми и ясными, какими Петеръ Неефсъ изобразилъ ихъ, неподражаемо передавъ чувство тишины и величія. Идетъ дождь, и погода перемѣнчива. То отблески свѣта, то тѣни пробѣгаютъ по двумъ складнямъ, прикрѣпленнымъ безъ всякихъ украшеній, въ узкой рамѣ изъ темнаго дерева, къ холоднымъ и гладкимъ стѣнамъ боковыхъ придѣловъ, и эта гордая живопись кажется еще неизмѣннѣе среди рѣзкаго свѣта и тьмы, которые оспариваютъ ее другъ у друга. Какіе-то нѣмецкіе художники поставили свои мольберты передъ Снятіемъ съ креста и копируютъ эту картину; передъ Распятіемъ нѣтъ никого. Этотъ простой фактъ выражаетъ довольно хорошо общепринятое мнѣніе относительно двухъ этихъ произведеній.

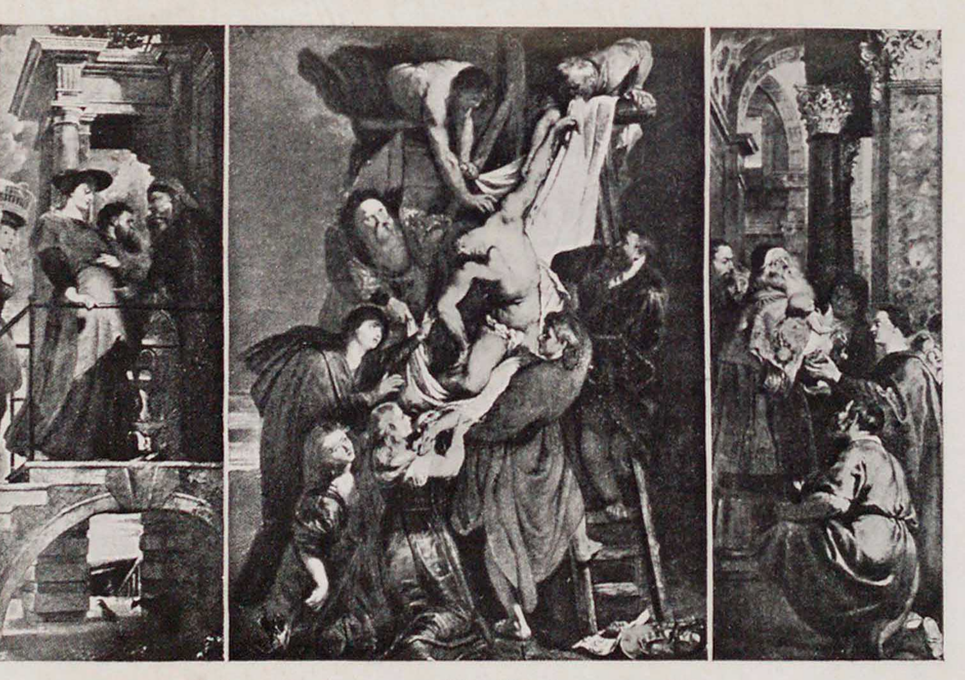
Они составляютъ предметъ восторженнаго, почти безграничнаго поклоненія, что рѣдко бываетъ съ произведеніями Рубенса; но мнѣнія поклонниковъ расходятся. Наибольшей славой пользуется Снятіе съ креста. Распятіе больше трогаетъ страстныхъ или самыхъ убѣжденныхъ друзей Рубенса. Дѣйствительно, нѣтъ ничего менѣе похожаго, чѣмъ два эти произведенія, отдѣленныя двумя годами, проникнутыя одной и той же идеей и тѣмъ не менѣе рѣзко отмѣченныя двумя разными тенденціями. Снятіе съ креста написано въ 1612 году, Распятіе въ 1610, я привожу даты, такъ какъ онѣ имѣютъ значеніе. Рубенсъ вернулся въ Антверпенъ и писалъ эти картины, можно сказать, только что сойдя съ корабля. Его художественное образованіе было закончено. Въ этотъ мо-

ментъ у него былъ даже нѣсколько тяготившій его излишекъ знаній, который онъ готовился открыто использовать здѣсь, но отъ котораго онъ почти тотчасъ же долженъ былъ освободиться. Итальянскіе мастера, у которыхъ онъ искалъ указаній, давали ему, само собою разумѣется, противорѣчивые совѣты. Отъ болѣе порывистыхъ мастеровъ онъ получилъ смѣлость дерзать на многое; отъ болѣе строгихъ онъ научился сдержанности.

Натура, характеръ, природныя способности, старые и новые уроки,—все приводило его къ раздвоенію. Сама задача требовала, чтобы онъ развернулъ обѣ стороны своего прекраснаго дарованія. Онъ почувствовалъ, какая изъ нихъ наиболѣе умѣстна въ данный моментъ, разработалъ каждый сюжетъ соотвѣтственно его духу и далъ о себѣ самомъ два противоположныхъ и одинаково вѣрныхъ представленія: здѣсь—самый великолѣпный примѣръ своей мудрости, тамъ—одинъ изъ самыхъ поразительныхъ образцовъ своего огня и вдохновенія. Прибавьте къ личному вдохновенію художника весьма замѣтное итальянское вліяніе, и вамъ станетъ еще понятнѣе необычайная цѣнность, которую придаетъ потомство этимъ страницамъ: ихъ можно разсматривать, какъ произведенія настоящаго мастера, какъ первое выступленіе его въ качествѣ главы школы. Я укажу, въ чемъ обнаруживается это вліяніе и по какимъ признакамъ его можно узнать. Мнѣ достаточно прежде всего отмѣтить, что оно существуетъ для того, чтобы въ характеристикѣ таланта Рубенса за этотъ періодъ не потерялась ни одна черта. Это не значитъ, что онъ былъ связанъ формулами эстетическаго канона, въ плѣнъ къ которымъ могли попасть другіе. Всѣ знаютъ, наоборотъ, съ какой непринужденностью онъ движется въ ихъ предѣлахъ, съ какой свободой пользуется ими, съ какимъ тактомъ маскируетъ или обнаруживаетъ ихъ соотвѣтственно тому, хочетъ ли онъ показать себя ученымъ мастеромъ, или новаторомъ. Однако, что бы онъ ни дѣлалъ, въ немъ чувствуется романистъ, проведшій цѣлые годы въ классической странѣ, только что прибывшій на родину и еще не успѣвшій перемѣнить атмосферы. Путешествіе оставило на немъ неуловимый

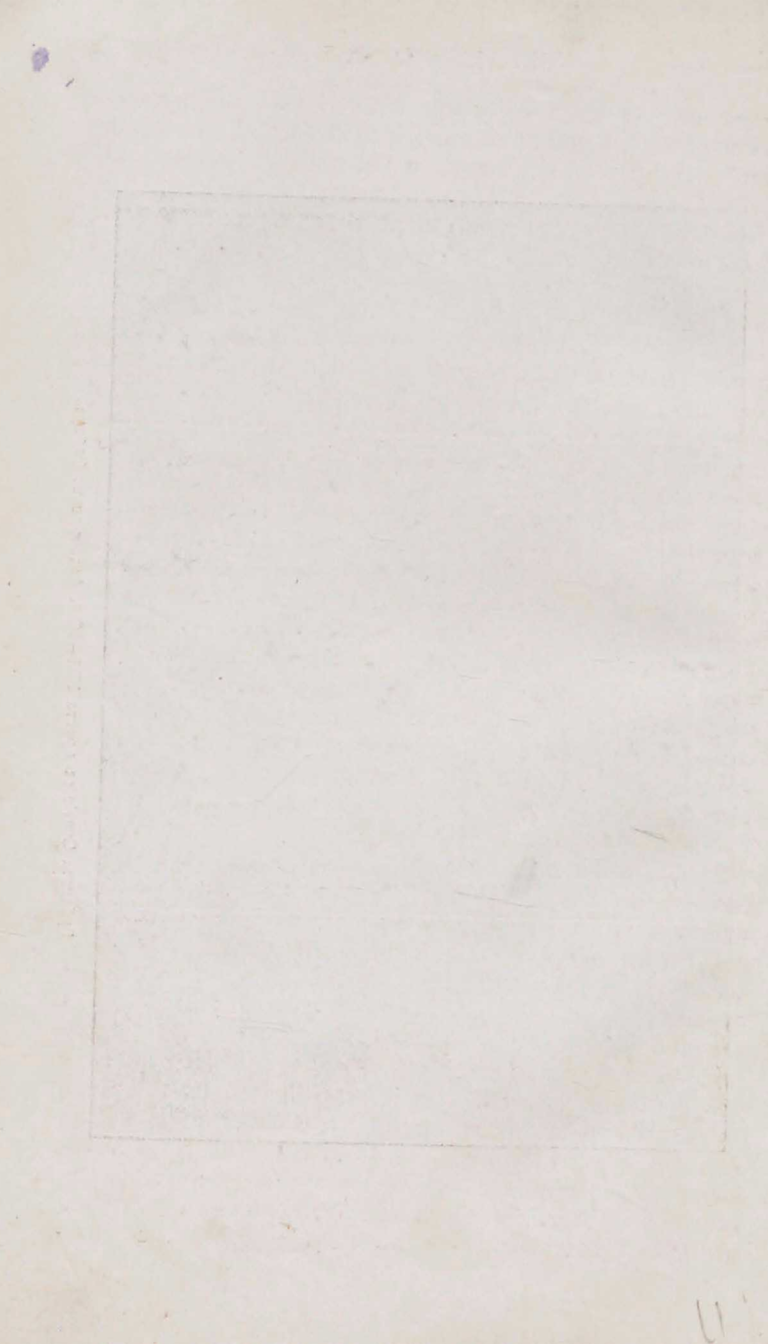
слѣдъ, какъ будто чужеземный запахъ исходитъ отъ его одежды. Несомнѣнно, этому прекрасному итальянскому аромату обязано Снятіе съ креста той чрезвычайной популярностью, какой оно пользуется. Дѣйствительно, для тѣхъ, которые хотятъ, чтобы Рубенсъ походилъ на самого себя, но еще гораздо болѣе на созданный ими идеальный обликъ, въ этой картинѣ есть какая-то серьезность, несмотря на ея молодость, и она является вполнѣ распустившимся чистымъ цвѣткомъ, представляющимъ плодъ большого труда, единственнымъ въ своемъ родѣ и готовымъ исчезнуть.

Композиція не нуждается въ описаніи. Врядъ ли вы укажете болѣе популярное художественное произведеніе и болѣе популярную страницу, написанную въ религіозномъ стилѣ. Нѣтъ никого, кто не отдавалъ бы должное построенію картины и производимому ею впечатлѣнію, потоку свѣта въ центрѣ, выступающему на темномъ фонѣ, грандіознымъ пятнамъ, отчетливости и массивности ея отдѣльныхъ частой. Извѣстно, что идея этого произведенія зародилась у Рубенса впервые въ Италіи, и что онъ нисколько не старался скрыть своихъ заимствованій. Сцена сильна и величава. Она дѣйствуетъ издали, мощно выступаетъ на стѣнѣ: она сурова и настраиваетъ на серьезный ладъ. Когда вспоминаешь объ убійствахъ, обагряющихъ кровью полотна Рубенса, о бойняхъ, о палачахъ, которые истязуютъ, пытаютъ клещами и заставляютъ вопить свои жертвы, то видишь, что здѣсь изображена благородная казнь. Все тутъ сдержанно, сжато, лаконично, какъ въ текстѣ Св. Писанія. Ни рѣзкихъ тѣлодвиженій, ни криковъ, ни ужаса, ни излишнихъ слезъ. Лишь у Пресвятой Дѣвы вырывается рыданіе, и напряженная скорбь драмы выражена только жестомъ безутѣшной метери, ея заплаканнымъ лицомъ и покраснѣвшими глазами. Христосъ одна изъ самыхъ изящныхъ фигуръ, какія только Рубенсъ создавалъ когда-либо для того, чтобы изобразить Божество. Онъ придалъ его тѣлу грацію удлиненныхъ, гибкихъ, почти хрупкихъ формъ, въ которой утонченность природы



Рубенсъ. Снятіе съ креста 1611—1614. Антверпенъ. Соборъ.

87



соединилась съ изысканностью прекраснаго академическаго этюда; пропорціи безукоризненны, вкусъ совершененъ, рисунокъ—почти воплощенное вдохновеніе.

Вы, навѣрное, не забыли впечатлѣнія, производимаго этимъ большимъ обезсиленнымъ тѣломъ: маленькая, изможденная и тонкая голова, которая склонилась на бокъ; синевато-блѣдное и прозрачное лицо, не искривленное и не искаженное гримасой, съ котораго сошли всѣ слѣды страданія; вы помните, съ какимъ блаженствомъ спускается это тѣло, чтобы успокоиться на мгновеніе, обвѣянное той загадочной красотой, которую смерть придаетъ праведникамъ. Вспомните, какъ онъ повисъ, съ какимъ благоговѣніемъ поддерживаютъ его, въ какомъ изнеможеніи онъ скользитъ вдоль пелены, съ какой скорбной любовью принимаютъ его простертыя женскія руки. Можетъ ли быть что-нибудь трогательнѣе? Одна изъ его ступней, синеватая и изъязвленная, касается у подножья креста нагого плеча Магдалины. Она не опирается на него, а лишь слегка дотрогивается. Прикосновеніе неуловимо; его скорѣе угадываешь, чѣмъ видишь. Было бы профанаціей подчеркивать его, и было бы жестоко совсѣмъ не дать его почувствовать. Вся сокровенная чувствительность Рубенса вылилась въ этомъ едва ощутимомъ прикосновеніи, которое говоритъ такъ много, съ такою сдержанностью, и такъ трогаетъ.

Грѣшница безподобна. Это безспорно лучшая по работѣ часть картины, самая утонченная, наиболѣе индивидуальная, вообще одинъ изъ самыхъ совершенныхъ женскихъ типовъ, какіе только Рубенсъ когда-либо создавалъ въ своемъ творчествѣ, столь богатомъ женскими образами. Эта очаровательная фигура имѣетъ свою исторію. Какъ ей не имѣть ея, когда самое ея совершенство стало легендарнымъ? Очень вѣроятно, что эта красивая дѣвушка съ черными глазами, съ твердымъ взглядомъ и правильнымъ профилемъ представляетъ портретъ, и при томъ портретъ Изабеллы Брандъ, на которой онъ женился за два года до этого и которая служила ему также моделью, можетъ быть, какъ разъ во время беременности, для Св. Дѣвы на створѣ Посѣщеніе

Елизаветы. Однако ея полнота, ея пепельные волосы, ея пышныя формы напоминаютъ ослѣпительную и своеобразную красоту прекрасной Елены Фурманъ, на которой онъ женился двадцать лѣтъ спустя.

Съ первыхъ и до послѣднихъ дней жизни Рубенсъ, казалось, неизмѣнно хранилъ въ своемъ сердцѣ одинъ образъ; опредѣленный идеальный обликъ любимой женщины разъ навсегда овладѣлъ его воображеніемъ. Онъ съ увлеченіемъ возвращается къ нему, дополняетъ и завершаетъ его; онъ, можно сказать, стремится къ нему въ двухъ своихъ женитьбахъ и не перестаетъ повторять его въ своихъ произведеніяхъ. Всегда можно узнать Изабеллу, или Елену въ тѣхъ женщинахъ, которыхъ Рубенсъ писалъ съ одной изъ нихъ. Въ первую онъ какъ-будто вкладывалъ предугадываемыя имъ черты второй, въ образѣ второй какъ-будто проскальзывали неизгладимыя воспоминанія о первой. Въ этотъ моментъ онъ обладаетъ одной и вдохновляется ею, другая еще не родилась, и тѣмъ не менѣе онъ угадываетъ ее. Будущее уже смѣшивается съ настоящимъ, реальное съ прозрѣніемъ идеала. Какъ только возникаетъ образъ, онъ принимаетъ двойственную форму. Онъ не только безупреченъ, но и всѣ его черты уже налицо. Давая этому облику съ перваго же дня такія опредѣленныя очертанія, не хотѣлъ ли этимъ сказать Рубенсъ, что ни онъ и никто другой никогда не забудутъ его?

Сверхъ того, это единственная мірская красота, которой онъ украсилъ эту строгую, нѣсколько монашескую, безусловно евангельскую картину, если понимать подъ этимъ величавость чувства и манеры и не забывать о томъ тяжеломъ искусѣ, которому долженъ былъ подвергаться при этомъ художникъ подобнаго склада. Вы догадываетесь, что въ данномъ случаѣ его сдержанность въ значительной мѣрѣ объясняется итальянскимъ воспитаніемъ и строгимъ отношеніемъ къ сюжету.

Полотно темно, несмотря на пятна свѣта и необычайную бѣлизну пелены. Несмотря на свой рельефъ, живопись плоская; у нея темноватый фонъ, по которому идутъ широкія полосы свѣта, лишенныя всякихъ оттѣнковъ. Колоритъ не отличается богатствомъ; онъ

полонъ, выдержанъ, опредѣленно разсчитанъ на то, чтобы производить впечатлѣніе на большомъ разстояніи. Онъ конструируетъ картину, обрамляетъ ее, выражаетъ ея достоинства и недостатки и отнюдь не стремится украсить ее. Онъ состоитъ изъ почти чернаго зеленаго цвѣта, изъ совершенно чернаго, нѣсколько тусклаго краснаго и бѣлаго. Эти четыре тона расположены рядомъ, вполнѣ свободно, насколько свободно могутъ стоять рядомъ тона такой силы. Они рѣзко сталкиваются, но не страдаютъ отъ этого. Тѣло Христа выпукло обрисовывается на ярко бѣломъ фонѣ тонкими и гибкими линіями, моделируется своимъ собственнымъ рельефомъ; для этого художникъ не стремится къ какому-нибудь особому богатству тоновъ, но пользуется лишь еле замѣтными различіями въ ихъ силѣ.

Никакихъ бликовъ, никакого рѣзкаго раздѣленія въ свѣтахъ, почти никакихъ деталей въ неосвѣщенныхъ мѣстахъ. Во всемъ исключительное богатство и строгость. Тѣневая кайма узка, полутона коротки, кромѣ фигуры Христа, гдѣ подмалевка ультрамариномъ расплылась и образуетъ нынѣ никуда негодную мазню. Гладкая, компактная краска, легкій и осторожный мазокъ. Работу кисти нельзя разсмотрѣть на томъ разстояніи, на которомъ мы видимъ картину, но легко догадаться, что она превосходна и увѣренно направляется умомъ, который выработалъ прекрасные пріемы, сообразуется съ ними, примѣняется къ нимъ и хочетъ работать мастерски. Рубенсъ не забывается ни на минуту, наблюдаетъ за собой, сдерживаетъ себя, владѣетъ всѣми своими силами, подчиняетъ ихъ и пользуется ими лишь на половину.

Несмотря на всѣ эти путы, это необыкновенно оригинальное, привлекательное и сильное произведеніе. Фанъ-Дейкъ почерпнетъ здѣсь самыя лучшія изъ своихъ религіозныхъ вдохновеній. Филиппъ де-Шампань будетъ, я опасаюсь, подражать только слабымъ сторонамъ его и выработаетъ на ихъ основѣ свой французскій стиль. Веніусъ долженъ былъ, конечно, рукоплескать ему. Что долженъ былъ думать о немъ фанъ-Ноортъ? Что касается Іорданса, то онъ ждалъ, прежде чѣмъ послѣ-

довать по этому новому пути, пока его товарищъ по мастерской не станетъ настоящимъ Рубенсомъ.

Створа, на которой изображено Посѣщеніе Елизаветы, во всѣхъ отношеніяхъ восхитительна. Нѣтъ ничего строже и очаровательнѣе, ничего трезвѣе и богаче, ничего живописнѣе, благороднѣе и проще. Никогда Фландрія не облекалась въ итальянскій стиль съ такимъ простодушіемъ, съ такой граціей и естественностью. Тиціанъ доставилъ гамму красокъ и отчасти продиктовалъ тона; онъ окрасилъ зданія въ темно-каштановый цвѣтъ, имъ внушено красивое сѣрое облако, сіяющее на высотѣ карнизовъ, ему, можетъ быть, также обязана своимъ происхожденіемъ зеленоватая лазурь, эффектно выступающая между колоннъ; но Рубенсъ самъ нашелъ свою Богоматерь съ ея большимъ животомъ, выгнутымъ станомъ, въ одеждѣ, представляющей мастерское сочетаніе краснаго, желтаго и темно-синяго цвѣтовъ, и въ широкой фламандской шляпѣ. Это онъ нарисовалъ, написалъ, передалъ въ краскахъ, какъ-будто лаская глазами и кистью красивую, нѣжную и сверкающую бѣлизной руку, которая опирается, какъ розоватый цвѣтокъ, на черную желѣзную балюстраду; это онъ создалъ служанку, перерѣзалъ ее рамой картины и показалъ лишь вырѣзанный полукругомъ корсажъ этой голубоглазой блондинки, ея круглую голову съ зачесанными кверху волосами и поднятыя руки, поддерживающія тростниковую корзину. Словомъ, обрѣлъ ли уже Рубенсъ самого себя? Да. Является ли онъ всецѣло самимъ собой и только самимъ собой? По моему мнѣнію, нѣтъ. Наконецъ,—сталъ онъ работать лучше? Нѣтъ, если брать чужеземные методы; но, несомнѣно, да, если взять его собственный.

Центральное панно Снятіе съ креста рѣзко отличается отъ Распятія, украшающаго сѣверный придѣлъ: точка зрѣнія, тенденціи, сила, отчасти даже методы и вліянія, печать которыхъ носятъ два эти произведенія,—все различно. Достаточно бѣглаго взгляда, чтобы убѣдиться въ этомъ. И если перенестись къ тому времени, когда появились эти полныя значенія

страницы, становится понятнымъ, что, если одна давала большее удовлетвореніе, была убѣдительнѣе, то другая должна была больше удивлять и, слѣдовательно, обнаруживать гораздо болѣе новаго.

Менѣе совершенное, такъ какъ оно исполнено бурнаго движенія и не заключаетъ ни одной фигуры, которая ласкала бы глазъ такъ же, какъ Магдалина, Распятіе говоритъ гораздо больше о самобытности Рубенса, объ его порывахъ, его дерзновеніи, его удачахъ, словомъ, о томъ броженіи, которымъ былъ охваченъ этотъ духъ, полный страстнаго стремленія ко всему новому и неизвѣданному. Эта картина открываетъ болѣе широкое поприще. Возможно, что въ ней меньше мастерской законченности, но она изобличаетъ несравненно болѣе самобытнаго, смѣлаго и могучаго мастера. Рисунокъ болѣе стремителенъ, менѣе выдержанъ, форма рѣзче, моделировка менѣе проста и болѣе вычурна; но колоритъ обладаетъ уже глубокой теплотой и звучностью, которыя дадутъ силу творчеству Рубенса, когда онъ станетъ пренебрегать живостью тона ради его лучистости. Предположите болѣе знойныя краски, менѣе жесткій контуръ, менѣе рѣзкія линіи; отнимите это зерно итальянской суровости, которая представляетъ лишь своего рода житейскій тактъ и величавую осанку, пріобрѣтенные во время путешествія; смотрите лишь на то, что составляетъ принадлежность Рубенса,—молодость, пламенность, уже зрѣлыя убѣжденія,—и надо будетъ прибавить очень немного, чтобы передъ вашими глазами предсталъ Рубенсъ въ періодъ своей наивысшей славы, то есть, чтобы вы увидали первое и послѣднее слово его бурной и стремительной манеры письма. Достаточно самой ничтожной свободы кисти, чтобы сдѣлать изъ этой, относительно строгой картины, одну изъ самыхъ бурныхъ, какія онъ только когда-либо написалъ. Со своими темными янтарными тонами, густыми тѣнями, глухими раскатами грозной гармоніи, она является однимъ изъ тѣхъ полотенъ, гдѣ внутренній огонь прорывается съ тѣмъ большей очевидностью, что этотъ огонь поддерживается мужественнымъ усиліемъ и доведенъ до крайняго напряженія непреклонной волей.

Этотъ построенный очень смѣлыми линіями набросокъ, несмотря на нагроможденіе развернутыхъ и сжатыхъ формъ, изогнутыхъ тѣлъ, протянутыхъ рукъ, повторенныхъ кривыхъ линій, неподвижныхъ очертаній, сохранилъ до самаго послѣдняго момента характеръ минутнаго эскиза, запечатлѣннаго мимолетнымъ чувствомъ. Первоначальный замыселъ, соотношеніе частей, исполненіе, жесты, физіономіи, причудливость пятенъ, отдѣлка,—все какъ-будто порождено однимъ непреодолимымъ, яснымъ и стремительнымъ вдохновеніемъ. Ни въ одной изъ написанныхъ имъ страницъ Рубенсъ не будетъ съ большей настойчивостью сохранять характеръ импровизаціи. Въ настоящее время такъ же, какъ и въ 1610 году, можно держаться различныхъ мнѣній относительно этого произведенія, безусловно индивидуальнаго, если не по манерѣ письма, то по своему духу. Вопросъ, который долженъ былъ обсуждаться при жизни художника, попрежнему требуетъ разрѣшенія: какая изъ двухъ картинъ занимаетъ болѣе видное мѣсто въ родной странѣ и въ исторіи,—та, которая написана Рубенсомъ прежде, чѣмъ онъ сталъ самимъ собой, или написанная имъ, когда онъ уже обрѣлъ свою настоящую физіономію.

Распятіе и Снятіе съ креста—два момента драмы, разыгравшейся на Голгоѳѣ, прологъ къ которой мы видѣли въ тріумфальной картинѣ, находящейся въ Брюсселѣ. На разстояніи, отдѣляющемъ обѣ эти картины, видны главныя пятна, можно уловить господствующіе тона, я сказалъ бы, различить звуки: этого достаточно для того, чтобы понять въ общихъ чертахъ ихъ живописную экспрессію и угадать ихъ смыслъ.

Тамъ мы присутствуемъ при развязкѣ, и я говорилъ вамъ, съ какой строгой торжественностью она изображена. Все кончено. Наступила ночь, по крайней мѣрѣ, край неба окутанъ непроницаемой мглою. Дѣйствующія лица молчатъ, плачутъ, берутъ божественные останки, расточаютъ трогательныя заботы; самое большее, если одинъ обмѣняется съ другимъ тѣми словами, которыя произносятъ уста послѣ кончины дорогихъ существъ. Тутъ мать и друзья и прежде всего самая лю-



Рубенсъ. Распятіе 1610—1611. Антверпенъ. Соборъ



бящая и самая слабая изъ женщинъ, олицетворяющая немощь плоти, грацію и раскаяніе, въ которой воплощены всѣ земные грѣхи, прощенные, получившіе возмездіе и уже искупленные. Живое тѣло противопоставлено на этомъ полотнѣ блѣдности трупа; даже смерть исполнена прелести. Христосъ походитъ на прекрасный срѣзанный цвѣтокъ. Онъ не слышитъ болѣе тѣхъ, кто проклиналъ его, не слышитъ и тѣхъ, кто его оплакиваетъ; онъ не принадлежитъ болѣе ни людямъ, ни времени, ни гнѣву, ни жалости; онъ внѣ всего, даже внѣ смерти.

Здѣсь—ничего подобнаго. Состраданіе, нѣжность, мать и друзья далеко. На лѣвой створѣ художникъ собралъ всѣхъ объятыхъ скорбью близкихъ; они мечутся; позы ихъ выражаютъ тоску и отчаяніе. На правой створѣ изображены два стража на коняхъ; съ этой стороны нѣтъ пощады. Въ центрѣ кричатъ, извергаютъ хулу, поносятъ, топаютъ ногами. Дѣлая звѣрскія усилія, палачи съ лицами мясниковъ воздвигаютъ крестъ и стараются поставить его прямо. Руки напряжены, веревки натянуты, крестъ шатается и поднятъ лишь наполовину. Смерть неизбѣжна. Человѣкъ съ пригвожденными руками и ногами страждетъ, въ агоніи, и прощаетъ; все его существо сковано, члены не принадлежатъ ему болѣе; безжалостный рокъ овладѣлъ тѣломъ; только духъ свободенъ: это прекрасно чувствуется во взглядѣ, возведенномъ горѣ, отвращенномъ отъ земли, ищущемъ убѣжища въ иномъ мірѣ и переносящемся прямо на небо. Художникъ изобразилъ здѣсь изступленную ярость убійцъ, которые торопятся довести до конца свое дѣло, и обнаружилъ при этомъ глубокое пониманіе взрывовъ бѣшенства и знаніе дѣйствія звѣрскихъ страстей. Но съ еще большимъ вниманіемъ остановитесь на томъ, какъ имъ передано спокойствіе духа, блаженство, съ которымъ встрѣчаетъ смерть мученикъ, обрекшій себя на жертву.

Христосъ озаренъ яркимъ свѣтомъ; свѣтъ падаетъ узкимъ снопомъ, въ которомъ сосредоточены почти всѣ лучи, разсѣянные по картинѣ. Пластически фигура Христа стоитъ ниже изображенной на Снятіи съ креста. Итальянскій художникъ, несомнѣнно, внесъ

бы поправки въ стиль картины. Готикъ захотѣлъ бы изобразить болѣе выдающіяся кости, болѣе натянутыя сухожилія, болѣе рѣзко очерченныя связки; все тѣло было бы у него болѣе исхудалымъ или, по крайней мѣрѣ, болѣе тонкимъ. Рубенсъ, какъ вы знаете, любилъ цвѣтущія здоровьемъ формы; эта любовь коренилась въ его манерѣ чувствовать, а еще болѣе въ его манерѣ писать, и, не будь ея, онъ долженъ былъ бы измѣнить большинство своихъ пріемовъ. Тѣмъ не менѣе, цѣнность фигуры безпредѣльна; никто кромѣ Рубенса не могъ бы задумать ее такъ, какъ она изображена, помѣстить ее на томъ мѣстѣ, которое она занимаетъ, придать ей такое высокое живописное значеніе. А что касается этой прекрасной головы, вдохновенной и страдающей, мужественной и нѣжной, съ волосами, прилипшими къ вискамъ, съ выступившими каплями пота, освѣщенной внутреннимъ огнемъ и омраченной скорбью, съ глазами, въ которыхъ отражаются небесное сіяніе и экстазъ,—какой искренній мастеръ, даже принадлежащій къ лучшей эпохѣ итальянскаго искусства, не былъ бы пораженъ мощью экспрессіи, достигшей высшей ступени, и не призналъ бы здѣсь безусловно новый идеалъ драматическаго искусства.

Въ дни лихорадочнаго возбужденія и чрезвычайно яснаго прозрѣнія неподдѣльное чувство подняло Рубенса на ту высоту, какой только онъ могъ достичь. Впослѣдствіи онъ еще болѣе освободится отъ всякихъ путъ, вполнѣ развернетъ свои крылья. У него, благодаря гибкой и совершенно свободной манерѣ письма, явится больше послѣдовательности и непринужденности во всѣхъ частяхъ его работы: во внѣшнемъ или внутреннемъ рисункѣ, въ колоритѣ, въ отдѣлкѣ. Очертанія, которыя должны расплываться, станутъ менѣе рѣзкими; онъ не будетъ такъ сгущать тѣней, которыя должны разсѣиваться; онъ обрѣтетъ гибкость, которой ему еще недостаетъ здѣсь; онъ найдетъ болѣе живыя выраженія, болѣе патетическій и болѣе индивидуальный языкъ. Но изобразитъ ли онъ что-нибудь энергичнѣе и отчетливѣе этой вдохновенной діагонали, которая разрѣзываетъ надвое композицію, сначала заставляетъ ее коле-

баться, затѣмъ выпрямляетъ ее и возноситъ на вершину могучимъ и рѣшительнымъ взмахомъ, подобнымъ полету высокой идеи? Найдетъ ли онъ что-либо лучше этихъ мрачныхъ утесовъ, этого угасшаго неба, этой большой бѣлой фигуры, сверкающей на фонѣ мрака, неподвижной и тѣмъ не менѣе движущейся, которую непреодолимая сила вздымаетъ на полотнѣ съ согнутыми руками и пронзенными ладонями, съ жестомъ великаго милосердія, съ которымъ онѣ раскрылись надъ этимъ ослѣпленнымъ, погрязшимъ во тьмѣ и злѣ міромъ?

Кто сомнѣвается въ могуществѣ удачной линіи, въ драматической силѣ арабесокъ и красочныхъ эффектовъ, кто нуждается, наконецъ, въ примѣрахъ для доказательства моральной красоты художественнаго замысла, тотъ отрѣшится отъ всѣхъ сомнѣній, увидѣвъ это полотно.

Этой оригинальной и мужественной картиной отмѣтилъ свое возвращеніе изъ Италіи молодой человѣкъ, находившійся въ отсутствіи съ 1600 года. Теперь узнали, чтò онъ пріобрѣлъ во время своихъ путешествій, въ чемъ состояла его работа, въ особенности то, съ какимъ гуманнымъ чувствомъ онъ намѣревался ею воспользоваться; никто не сомнѣвался болѣе въ его дальнѣйшей судьбѣ,— ни тѣ, кого эта картина изумила, какъ откровеніе, ни тѣ, кого она возмутила, какъ скандалъ; ни тѣ, чьи теоріи она опрокинула и кто напалъ на нее, ни тѣ, кого она обратила и увлекла. Имя Рубенса стало священнымъ съ этого дня. И въ настоящее время многіе считаютъ это произведеніе, которымъ дебютировалъ художникъ, такимъ же совершеннымъ и рѣшающимъ, какимъ оно показалось и дѣйствительно было при своемъ появленіи. Въ немъ есть что-то особенное, оно какъ-будто обвѣяно величіемъ, какое вы рѣдко найдете въ другихъ произведеніяхъ Рубенса. Энтузіастъ назвалъ бы его в о з в ы ш е н н ы м ъ, и онъ не ошибся бы, если бы опредѣлилъ точнѣе значеніе, которое слѣдуетъ придавать этому термину. Я уже говорилъ вамъ въ Брюсселѣ и Мехельнѣ о разнообразныхъ дарованіяхъ этого импровизатора, отличавшагося широтой размаха,

вдохновеніе котораго представляетъ въ нѣкоторомъ родѣ экзальтированный здравый смыслъ. Я говорилъ вамъ объ его идеалѣ, столь непохожемъ на идеалъ другихъ, объ ослѣпительности его палитры, о сіяніи его идей, пронизанныхъ свѣтомъ, объ его способности убѣждать, объ ораторской ясности, о тяготѣніи къ апоѳеозамъ, которое заставляетъ его подниматься въ высшія сферы, о пламенности его духа, заставляющей его развертывать крылья съ рискомъ дойти до ходульности. Все это приводитъ насъ къ еще болѣе полному опредѣленію, къ слову, которое я сейчасъ скажу и которое выражаетъ все:

Рубенсъ—лирикъ, самый лирическій изъ всѣхъ живописцевъ. Быстрота его воображенія, яркость его стиля, его звучный, идущій crescendo, ритмъ, вдохновенность этого ритма, его, такъ сказать, вертикальный полетъ,—назовите все это лиризмомъ, и вы будете недалеко отъ истины.

Существуетъ героическій родъ литературы, который принято называть одой. Вы знаете, что среди разнообразныхъ формъ стихотворной рѣчи это самая гибкая и самая сверкающая. Никакой порывъ, никакое богатство не кажется чрезмѣрнымъ въ восходящемъ движеніи ея строфъ, никакой блескъ черезчуръ ослѣпительнымъ на ихъ вершинѣ. Я могъ бы указать глубокія по замыслу, плавныя, риѳмованныя, озаренныя свѣтомъ картины Рубенса, написанныя, какъ великолѣпные отрывки въ стилѣ Пиндара. Распятіе послужило бы мнѣ первымъ примѣромъ, примѣромъ тѣмъ болѣе разительнымъ, что здѣсь все находится въ гармоніи, и сюжетъ достоинъ того, чтобы быть выраженнымъ такимъ образомъ. И я отнюдь не вышелъ бы за предѣлы, если бы сказалъ вамъ, что эта пламенная страница написана съ начала до конца въ томъ риторическомъ стилѣ, который называется возвышеннымъ, начиная съ стремительныхъ линій, пересѣкающихъ ее, съ идеи, которая дѣлается все ярче по мѣрѣ того, какъ достигаетъ своей вершины, до несравненной головы Христа, являющейся кульминаціонной и самой выразительной нотой поэмы, сверкающей нотой, по крайней мѣрѣ, по заключенной въ ней идеѣ, другими словами, ея высшей строфой.



Рубенсъ. Поклоненіе волхвовъ. 1624. Антверпенъ



103

ГЛАВА VI.

Какъ только вы входите въ первый залъ Антверпенскаго музея, васъ встрѣчаетъ Рубенсъ: справа—Поклоненіе волхвовъ, обширное полотно, написанное со свойственными ему быстротой и мастерствомъ, какъ говорятъ, въ тринадцать дней, около 1624 года, то-есть въ прекраснѣйшій, средній періодъ жизни Рубенса. Слѣва—грандіозная, также знаменитая картина, изображающая Распятіе, извѣстная подъ названіемъ: Ударъ копьемъ. Вы бросаете бѣглый взглядъ въ залу напротивъ, направо и налѣво, и издали различаете этотъ единственный, мощный и плѣнительный, сочный и знойный мазокъ,—Рубенсъ и опять Рубенсъ. Вы начинаете осмотръ съ каталогомъ въ рукѣ. Всегда ли вы испытываете восторгъ? Не всегда. Остаетесь ли вы холодны? Почти никогда.

Я переписываю свои замѣтки: Волхвы—четвертый варіантъ послѣ Парижа, на этотъ разъ съ значительными измѣненіями. Картина представляетъ плодъ менѣе тщательнаго труда, если сравнивать ее съ брюссельской, она менѣе закончена по сравненію съ находящейся въ Мехельнѣ, но въ ней больше дерзновенія, полноты, непоколебимой увѣренности и силы; въ своихъ спокойныхъ произведеніяхъ Рубенсъ рѣдко шелъ дальше,—это поистинѣ подвигъ Геркулеса, въ особенности, если принять во вниманіе быстроту, съ которой была закончена эта импровизація.

Ни одного пробѣла, ничего кричащаго; широкіе, свѣтлые полутона и ровное освѣщеніе обволакиваютъ всѣ фигуры, оперщіяся другъ на друга, написанныя яркими красками, и создаютъ въ изобиліи самыя рѣдкія сочетанія цвѣтовъ, наиболѣе простыя и тѣмъ не менѣе самыя жизненныя, наиболѣе тонкія и тѣмъ не менѣе самыя отчетливыя.

Рядомъ съ уродливыми типами изобилуютъ типы совершенные. Африканскій волхвъ со своимъ квадратнымъ лицомъ, толстыми губами, красноватой кожей, большими глазами, горящими страннымъ свѣтомъ, и рослымъ тѣломъ, одѣтымъ въ шубу съ рукавами цвѣта синихъ павлиньихъ перьевъ, — представляетъ совершенно оригинальную фигуру, которой стали бы, безъ сомнѣнія, аплодировать Тинторетто, Тиціанъ и Веронезе. Слѣва стоятъ въ величавой позѣ два колоссальныхъ всадника, крайне своебразнаго англо-фламандскаго стиля, — самая рѣдкостная по своимъ краскамъ часть картины, представляющая мягкую гармонію чернаго, зеленовато-голубого, коричневаго и бѣлаго. Прибавьте сюда силуэты нубійцевъ, погонщиковъ верблюдовъ, второстепенныхъ лицъ, воиновъ, негровъ, написанныхъ въ самыхъ полныхъ, самыхъ прозрачныхъ и естественныхъ рефлексахъ. Съ балки свѣшивается паутина; совсѣмъ внизу видна голова быка—эскизъ, написанный асфальтомъ, нѣсколькими мазками кисти,—имѣющій значеніе только бѣглаго наброска. Младенецъ очарователенъ. Его можно назвать однимъ изъ прекраснѣйшихъ чисто живописныхъ созданій Рубенса, послѣднимъ словомъ его знанія колорита, его техническаго мастерства, когда передъ нимъ самъ собой вставалъ отчетливый образъ, когда рука его работала быстро и тщательно, и онъ писалъ безъ усилій. Въ этой фигурѣ тріумфъ вдохновенія и искусства, словомъ, полная увѣренность въ самомъ себѣ.

Ударъ копьемъ—несвязная картина съ большими пробѣлами, рѣзкостями, съ широкими, нѣсколько произвольными пятнами красокъ, которыя сами по себѣ прекрасны, но находятся въ сомнительныхъ сочетаніяхъ. Два главныхъ красныхъ тона, слишкомъ яркихъ и дисгармоничныхъ, рѣжутъ здѣсь глазъ, звучатъ диссонансомъ. Богоматерь очень хороша, хотя ея жестъ уже извѣстенъ, Христосъ незначителенъ, апостолъ Іоаннъ очень безобразенъ, можетъ быть, очень испорченъ временемъ или реставраціей. Какъ это часто бываетъ у Рубенса и у живописцевъ, отличающихся страстностью и красочностью, самыя лучшія части картины тѣ, въ



Рубенсъ. Ударъ копьемъ. 1620. Антверпенъ.

которыхъ фантазія художника захвачена случайно: выразительная голова Богоматери, два разбойника, корчащихся на крестахъ, и прежде всего, можетъ быть, воинъ въ шлемѣ, въ черныхъ доспѣхахъ, который спускается по лѣстницѣ, прислоненной къ кресту злого разбойника и оборачивается, поднимая голову. Гармонія лошадей, сѣрыхъ и гнѣдыхъ, на фонѣ неба, великолѣпна. Въ концѣ концовъ, хотя здѣсь можно найти мѣста высокаго достоинства, незаурядный темпераментъ, на каждомъ шагу печать мастера,—Ударъ копьемъ кажется мнѣ произведеніемъ, лишеннымъ цѣльности, написаннымъ, такъ сказать, отрывочно, отдѣльные куски



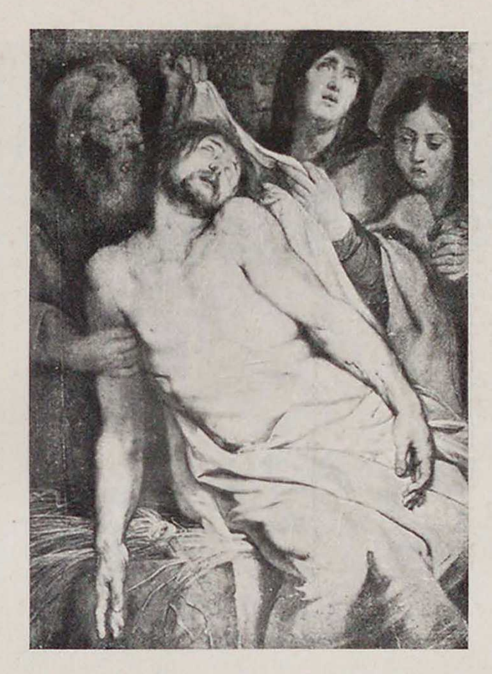
Рубенсъ. Троица. 1620-1621. Антверпенъ.

котораго, однако, взятые порознь, могли бы вызвать представленіе объ одной изъ прекраснѣйшихъ страницъ Рубенса.

Троица со своимъ знаменитымъ Христомъ, написаннымъ въ раккурсѣ, —картина, появившаяся въ періодъ ранней юности Рубенса, до путешествія въ Италію. Это красивый дебютъ, холодный, ничтожный, гладкій и безцвѣтный, который уже содержитъ въ зародышѣ стиль Рубенса въ передачѣ формъ человѣческаго тѣла, его типъ лицъ и даже гибкость его руки. Всѣмъ другимъ качествамъ еще предстоитъ родиться. Если гравюра съ картины уже очень напоминаетъ Рубенса, то сама картина почти ничего не говоритъ о томъ, чѣмъ онъ долженъ былъ стать десять лѣтъ спустя.

Его Христосъ на соломѣ, очень знаменитый, слишкомъ знаменитый, немногимъ сильнѣе и богаче, и не кажется значительно болѣе зрѣлымъ, хотя принадлежитъ къ позднѣйшимъ годамъ. Эта картина также гладка, холодна и незначительна. Въ ней чувствуется злоупотребленіе легкостью кисти, примѣненіе ходячихъ пріемовъ, не заключающихъ ничего рѣдкостнаго; формула ея можетъ быть выражена такъ: широкая сѣроватая поверхность, блестящіе свѣтлые тона тѣлеснаго цвѣта, много ультрамарина въ полутонахъ, излишекъ киновари въ рефлексахъ, легкая и размашистая живопись по нетвердому рисунку. Все прозрачно, текуче, гладко и небрежно. Когда Рубенсъ въ этой скорописи не достигаетъ дѣйствительно совершенной красоты, онъ теряетъ уже всякую красоту.

Что касается Невѣрія апостола Ѳомы



Рубенсъ. Христосъ на соломѣ. 1617—1618. Антверпенъ.

(n° 307), то я нахожу въ своихъ замѣткахъ слѣдующее краткое, непочтительное замѣчаніе: «Неужели это Рубенсъ? Какое заблужденіе!».

Воспитаніе Богоматери—самая прелестная декоративная фантазія, какую только можно видѣть; это небольшое панно, предназначенное для молельни или жилыхъ покоевъ; оно больше говоритъ глазамъ, чѣмъ уму, но написано съ несравненной граціей, нѣжностью, мягкостью и изумительнымъ богатствомъ. Глубокій черный тонъ, сіяющій красный; въ лазури, переливающейся перламутровыми и серебристыми тонами, два розовыхъ ангела, похожихъ на два цвѣтка. Удалите фигуры св. Анны и св. Іоакима, оставьте только Мадонну съ двумя крылатыми фигурами, которыя одинаково могли спуститься съ Олимпа, или прилетѣть изъ рая, и вы



Рубенсъ. Мадонна съ попугаемъ. 1612—1614. Антверпенъ.

будете имѣть одинъ изъ самыхъ очаровательныхъ женскихъ портретовъ, какой только Рубенсъ когда-либо задумалъ и изобразилъ въ аллегорической формѣ, сдѣлавъ изъ него картину для алтаря.

Мадонна съ попугаемъ напоминаетъ Италію, въ особенности Венецію, и наводитъ на мысль о недостаточно строгомъ Пальма Веккьо, гаммой, силою, выборомъ и внутренней природой красокъ, грунтовкою, даже своими линіями и квадратнымъ форматомъ полотна. Это прекрасное, почти безличное произведеніе. Не знаю почему, но мнѣ кажется, что фанъ Дейкъ долженъ былъ вдохновляться имъ.

Я оставлю въ сторонѣ св. Екатерину, большое полотно: Христосъ на крестѣ — повтореніе въ уменьшенномъ размѣрѣ Снятія съ креста Собора Богоматери; я пройду мимо другихъ, лучшихъ картинъ, чтобы подойти сейчасъ же съ волненіемъ, котораго я не скрываю, къ картинѣ, не пользующейся



Рубенсъ. Воспитаніе Богоматери, ок. 1625—1626. Антверпенъ.

14

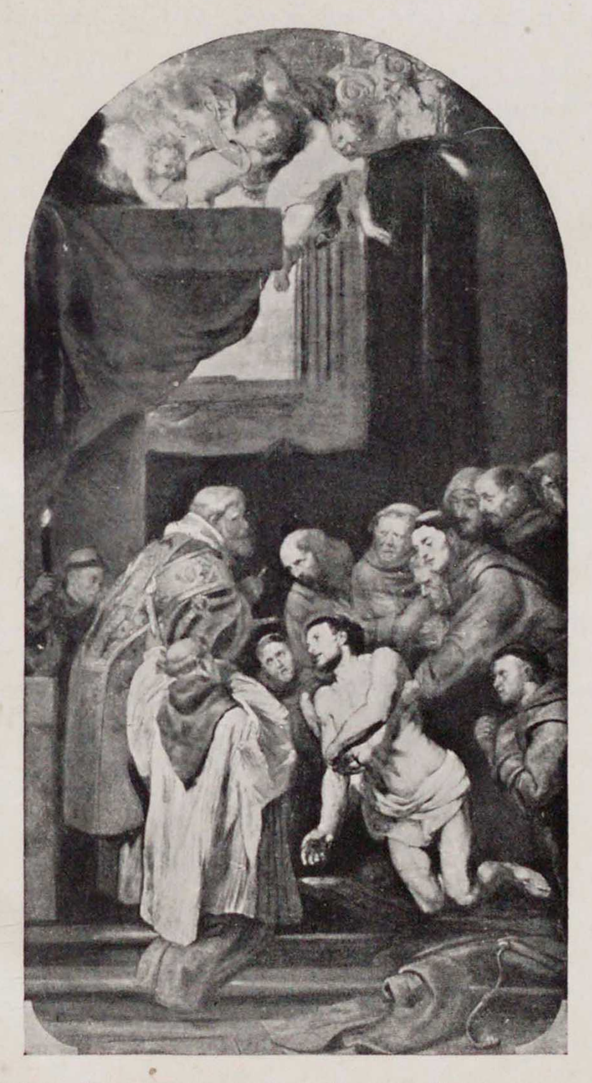
собенной извѣстностью и, тѣмъ не менѣе, представляющей изумительный шедевръ, дѣлающій, можетъ быть, наибольшую честь его генію. Я имѣю въ виду Причащеніе св. Франциска Ассизскаго.

Человѣкъ, готовый умереть, священникъ, подносящій къ нему дары, монахи, которые присутствуютъ при этомъ, окружая, поддерживая и оплакивая его,—вотъ содержаніе изображенной сцены. Святой раздѣтъ до нага, священникъ въ ризѣ изъ золотой парчи, слегка оттѣненной карминомъ, два прислужника въ бѣлыхъ столахъ, монахи въ темныхъ власяницахъ коричневаго или сѣроватаго цвѣта. Кругомъ узкіе и мрачные своды, красноватый потолокъ, уголъ голубого неба, и въ этомъ лазурномъ просвѣтѣ, какъ разъ надъ святымъ, три розовыхъ ангела, летающихъ подобно небеснымъ птицамъ и образующихъ сіяющую мягкимъ свѣтомъ корону. Самыя простыя основныя ноты, самыя строгія краски, суровая гармонія,—таковы зрительныя впечатлѣнія. Въ общемъ, если окинуть картину однимъ взглядомъ, вы видите лишь обширное полотно строгаго стиля, написанное асфальтомъ, гдѣ все тускло, и гдѣ ярко выступаютъ, издали бросаясь въ глаза, лишь три пункта: святой съ изможденнымъ мертвенно-блѣднымъ тѣломъ, Святые Дары, къ которымъ онъ наклоняется, и наверху, на вершинѣ этого нѣжнаго и выразительнаго треугольника, розовый и лазурный просвѣтъ въ горній міръ, улыбка разверстыхъ небесъ, въ которой, я увѣряю васъ, мы нуждаемся.

Ни пышности, ни декорацій, ни неистовства, ни бурныхъ тѣлодвиженій, ни граціи, ни красивыхъ одеждъ, никакихъ ласкающихъ глазъ и ненужныхъ деталей—ничего, кромѣ жизни монастыря въ самый ея торжественный моментъ. Человѣкъ, изнуренный годами и праведной жизнью, находится въ агоніи; онъ покинулъ свой смертный одръ, велѣлъ принести себя къ алтарю, онъ хочетъ умереть здѣсь, сподобившись св. Таинъ, и боится умереть прежде, чѣмъ дары коснутся его устъ. Онъ дѣлаетъ усиліе, чтобы встать на колѣни и не можетъ. Всѣ его движенія парализованы, предсмертный холодъ сковалъ его ноги, его руки какъ-будто вогнуты внутрь,

что является вѣрнымъ признакомъ близкой смерти; онъ весь искривленъ, словно вывихнутъ и сломался бы по всѣмъ суставамъ, если бы его не поддерживали подъ мышки. Жизнь теплится лишь въ его маленькихъ, влажныхъ, свѣтло-голубыхъ, лихорадочныхъ, стеклянныхъ глазахъ, обведенныхъ краснымъ кругомъ, расширившихся отъ экстаза, передъ которыми проносятся небесныя видѣнія, да на его посинѣвшихъ отъ агоніи губахъ играетъ та особенная улыбка, которая свойственна умирающимъ, и еще болѣе необычайная улыбка праведника, который вѣруетъ, уповаетъ, ждетъ кончины, устремляется къ спасенію и смотритъ на Св. Дары такъ, какъ онъ смотрѣлъ бы на самого Бога.

Вокругъ умирающаго плачутъ; плачутъ серьезные, могучіе, испытанные люди, давшіе обѣтъ отреченія. Никогда не было горя искреннѣе и заразительнѣе этой мужественной скорби полнокровныхъ людей, людей великой вѣры. Одни сдерживаются, другіе разражаются рыданіями. Между ними есть молодые, тучные, красные и здоровые, которые ударяютъ себя въ грудь кулаками, и скорбь которыхъ была бы шумной, если бы ее можно было слышать. Одинъ сѣдой и лысый, съ головой испанскаго типа, съ впалыми щеками, рѣдкой бородой и заостренными усами; онъ тихо всхлипываетъ; лицо его искажено гримасой человѣка, который сдерживается и зубы котораго стучатъ. Всѣ эти великолѣпныя головы—портреты. Типы поражаютъ жизненностью, рисунокъ наивенъ, искусенъ и могучъ, колоритъ несравненъ по своему богатству, трезвости, нѣжнымъ оттѣнкамъ и красотѣ. Скученныя головы, благоговѣйно сложенныя, судорожно сжатыя и трепетныя руки, открытое чело, напряженные взгляды; одни, которыхъ волненіе заставляетъ краснѣть, другіе, которые дѣлаются, наоборотъ, блѣдными и холодными, какъ старая слоновая кость, два прислужника, одинъ изъ которыхъ держитъ кадило и вытираетъ глаза обшлагомъ рукава,— вся эта группа людей, различнымъ образомъ взволнованныхъ, владѣющихъ собою, или рыдающихъ, окружаетъ тѣснымъ кругомъ единственную въ своемъ родѣ голову святого и маленькій бѣловатый серпъ,



Рубенсъ. Послѣднее причащеніе св. Франциска. 1619. Антверпенъ.



похожій на полумѣсяцъ, который держитъ блѣдная рука священника.—Клянусь вамъ, что это невыразимо прекрасно.

Моральная цѣнность этой страницы, не знающей себѣ равныхъ среди произведеній Рубенса, находящихся въ Антверпенѣ, и, кто знаетъ,—можетъ быть, во всемъ творчествѣ Рубенса, такъ велика, что я почти боюсь профанировать ее, говоря вамъ объ ея внѣшнихъ достоинствахъ, которыя не менѣе замѣчательны. Я скажу только, что этотъ великій человѣкъ никогда не былъ въ большей степени господиномъ своей мысли, своего чувства и своей руки, никогда его замыселъ не былъ яснѣе и шире, никогда его пониманіе человѣческой души не было глубже, никогда его краски не были такъ благородны, богаты и свѣжи, такъ чужды всякой напыщенности, никогда рисунокъ отдѣльныхъ деталей не былъ тщательнѣе и безупречнѣе, другими словами, никогда мастерство Рубенса не было такъ поразительно. Это чудо искусства появилось въ 1619 году. То были прекраснѣйшіе годы въ жизни Рубенса. Неизвѣстно, сколько времени понадобилось ему, чтобы написать эту картину, можетъ быть нѣсколько дней, но какіе эти дни! Когда долго созерцаешь это несравненное твореніе, гдѣ Рубенсъ преображается, нельзя болѣе смотрѣть ни на что, ни на произведенія другихъ художниковъ, ни на картины самого Рубенса.

Сегодня надо уйти изъ музея.



ГЛАВА VII.

Великій ли портретистъ Рубенсъ? Можно ли его назвать просто хорошимъ портретистомъ? Этотъ великій живописецъ физической и моральной жизни, съ такимъ мастерствомъ передававшій движеніе тѣла жестами, движеніе души съ помощью игры физіономіи, этотъ столь зоркій и точный наблюдатель, этотъ ясный умъ, котораго идеальныя человѣческія формы ни на одно мгновеніе не отвлекали отъ изученія внѣшности вещей, этотъ художникъ живописныхъ деталей, характерныхъ особенностей, индивидуальнаго, наконецъ, этотъ мастеръ, самый всеобъемлющій изъ всѣхъ мастеровъ,—обладалъ ли онъ всѣми дарованіями, которыя предполагаютъ въ немъ, и прежде всего именно этой способностью передавать интимное сходство человѣческой личности?

Похожи ли портреты Рубенса? Я полагаю, что на этотъ вопросъ никогда не отвѣчали ни положительно, ни отрицательно. Удовлетворялись тѣмъ, что признавали всесторонность дарованій Рубенса, и, такъ какъ онъ въ своихъ картинахъ больше, чѣмъ кто бы то ни было, пользовался портретомъ, то отсюда выводили заключеніе, что человѣкъ, всегда отличавшійся мастерской передачей живого, дѣйствующаго и мыслящаго существа, долженъ былъ особенно мастерски писать портреты. Затронутый вопросъ имѣетъ большое значеніе. Онъ касается одной изъ самыхъ характерныхъ сторонъ этой многогранной натуры; слѣдовательно, онъ даетъ удобный случай ближе изучить самую организацію генія Рубенса.

Если ко всѣмъ портретамъ, которые онъ писалъ въ отдѣльности, удовлетворяя желаніе своихъ современниковъ, королей, принцевъ, знатныхъ вельможъ, докторовъ, аббатовъ, настоятелей монастырей, присоеди-

нить безчисленное множество живыхъ лицъ, черты которыхъ онъ воспроизводилъ въ своихъ картинахъ, можно сказать, что Рубенсъ всю свою жизнь только и дѣлалъ, что писалъ портреты. Его лучшія работы безспорно тѣ, гдѣ самое видное мѣсто отведено реальной жизни; примѣромъ можетъ служить его дивная картина св. Георгій, представляющая не что иное, какъ семейный портретъ, то есть самый великолѣпный и любопытный документъ, который когда-либо оставлялъ художникъ о своихъ домашнихъ привязанностяхъ. Я не говорю объ его собственномъ портретѣ, который онъ писалъ несчетное количество разъ, и о портретѣ двухъ его женъ, которыми, какъ извѣстно, онъ безъ всякихъ стѣсненій постоянно пользовался въ качествѣ натурщицъ. При всякомъ удобномъ случаѣ обращаться къ природѣ, брать дѣйствующихъ лицъ изъ жизни и вводить ихъ въ созданія своей фантазіи—было у Рубенса привычкой, такъ какъ было одной изъ его потребностей, въ такой же мѣрѣ слабостью, какъ и силой его духа. Природа была его великимъ и неисчерпаемымъ репертуаромъ. Чего онъ искалъ въ ней, собственно говоря? Сюжетовъ? Нѣтъ, онъ заимствовалъ ихъ изъ исторіи, изъ легендъ, евангелія, сказки и всегда, въ большей или меньшей степени, изъ своей фантазіи. Позы, жесты, выраженія лицъ? Нѣтъ; выраженія и жесты являлись естественно, сами собою, логически вытекали изъ глубоко задуманнаго сюжета, изъ почти всегда драматическаго дѣйствія, которое онъ хотѣлъ изобразить. Онъ требовалъ отъ природы то, что его воображеніе доставляло ему лишь въ несовершенномъ видѣ, когда задачей его было построить лицо, живое съ головы до ногъ, живое въ такой мѣрѣ, какъ ему это было надо, то есть самыя индивидуальныя черты, самые жизненные характеры, личности и типы. Онъ скорѣе бралъ, чѣмъ выбиралъ эти типы. Онъ бралъ ихъ такими, какими они существовали вокругъ него, въ обществѣ его времени, на всѣхъ ступеняхъ, во всѣхъ классахъ, въ случаѣ нужды изо всѣхъ расъ,—принцевъ, рыцарей, представителей духовенства, монаховъ, ремесленниковъ, кузнецовъ, лодочниковъ, людей тяжелаго физическаго труда по

преимуществу. Въ его собственномъ городѣ, на набережныхъ Шельды, было все, что ему было нужно для его великихъ евангельскихъ страницъ. Онъ живо чувствовалъ, насколько эти лица, безпрестанно предлагаемыя самою жизнью, подходили къ требованіямъ его сюжета. Когда это соотвѣтствіе не было строго выдержано, что случалось нерѣдко, и когда здравый смыслъ слегка возмущался такъ же, какъ и вкусъ, любовь къ колоритнымъ особенностямъ брала въ немъ верхъ надъ требованіями сюжета, вкуса и здраваго смысла.

Онъ никогда не отказывался отъ всего причудливаго, которое въ его рукахъ превращалось въ блестки ума, а порой и въ геніальное дерзновеніе. Въ силу этой самой непослѣдовательности онъ побѣждалъ наиболѣе чуждые его натурѣ сюжеты. Онъ вкладывалъ въ нихъ искренность, жизнерадостность, необычайную непринужденность порывовъ своего вдохновенія; все произведеніе почти всегда спасалъ какой-нибудь дивный кусокъ картины, представлявшій почти буквальный списокъ съ природы.

Въ этомъ отношеніи этотъ великій изобрѣтатель мало изобрѣталъ. Онъ смотрѣлъ, накоплялъ впечатлѣнія, копировалъ или черпалъ образы изъ своей памяти, воплощая ихъ съ такой точностью, какъ-будто онъ непосредственно воспроизводилъ дѣйствительность. Картины придворной жизни, жизни церкви, монастырей, улицъ, рѣки, запечатлѣвались въ этомъ чуткомъ мозгу съ самыми характерными своими особенностями, съ самыми рѣзкими нотами, съ самыми яркими красками, такъ что онъ не дополнялъ эти отраженные образы почти ничѣмъ, кромѣ добавочныхъ аксессуаровъ и обстановки. Его произведенія можно назвать театромъ, въ которомъ онъ дирижируетъ, располагаетъ декораціи, создаетъ роли, и актеровъ для котораго доставляетъ сама жизнь. Насколько онъ самобытенъ, рѣшителенъ, непоколебимъ и могучъ, когда онъ исполняетъ портретъ, пишетъ ли онъ прямо съ натуры, или вспоминая модель, настолько же бѣдна вдохновеніемъ галлерея лицъ, сочиненныхъ его фантазіей.

Всякій мужчина, всякая женщина, которыхъ онъ

не наблюдалъ передъ собой, которымъ ему не удалось сообщить вполнѣ жизненныхъ чертъ, можно сказать заранѣе, представляютъ неудачныя фигуры. Вотъ почему его евангельскія лица очеловѣчены болѣе, чѣмъ надо, герои въ его изображеніи ниже своей легендарной роли, миѳологическіе персонажи со своими мускулами, лоснящимися тѣлами и совершенно незначительными физіономіями представляютъ нѣчто несуществующее ни въ дѣйствительности, ни въ фантазіи, вѣчное противорѣчіе здравому смыслу. Ясно, что Рубенса плѣняетъ человѣчество, что христіанскіе догматы слегка смущаютъ его, и что Олимпъ вызываетъ въ немъ скуку. Посмотрите длинный рядъ его аллегорій въ Луврѣ: не надо много времени, чтобы открыть его нерѣшительность, когда онъ создаетъ типъ, и его несокрушимую увѣренность, когда онъ воспроизводитъ свои наблюденія, чтобы понять слабыя и сильныя стороны его таланта. Тамъ есть посредственныя части; есть безусловно ничтожныя, представляющія вымыселъ; превосходные куски, которые вы замѣчаете тамъ,—портреты. Каждый разъ, какъ Марія Медичи выступаетъ на сцену, она превосходна. Генрихъ IV съ портретомъ Маріи Медичи—шедевръ. Никто не станетъ спорить противъ того, что боги Рубенса: Меркурій, Аполлонъ, Сатурнъ, Юпитеръ или Марсъ—незначительны.

Даже въ его Поклоненіи волхвовъ можно видѣть, что главныя лица всегда ничтожны, а второстепенныя—всегда удивительно хороши. Волхвъ Европы рѣшительно не удается Рубенсу. Вы знаете его: это человѣкъ, изображенный на первомъ планѣ вмѣстѣ съ Богоматерью, то стоящимъ, то опустившимся на колѣни въ центрѣ композиціи. Напрасно Рубенсъ одѣваетъ его въ пурпуръ, горностаевый мѣхъ или золото, заставляетъ его держать кадило, подавать чашу или сосудъ, дѣлаетъ его молодымъ или старикомъ, рисуетъ его голову жреца лысою или покрываетъ ее гривой волосъ, сообщаетъ ему сосредоточенный или свирѣпый видъ, пишетъ его съ очень кроткими глазами, или же придаетъ ему выраженіе стараго льва,—что бы онъ ни дѣлалъ, волхвъ остается

банальной фигурой, вся роль которой сводится къ тому, чтобы быть носителемъ одной изъ господствующихъ красокъ картины. То же самое относится къ азіату. Эѳіопъ, негръ съ сѣроватой кожей, съ выдающимися скулами и приплюснутымъ носомъ, со свинцовымъ лицомъ, освѣщеннымъ двумя горящими искрами, съ блестящими бѣлками глазъ и перламутровыми зубами, наоборотъ, неизмѣнно является шедевромъ наблюдательности и естественности, потому что это—портретъ, и притомъ повторяющійся безъ всякихъ измѣненій портретъ одного и того же живого лица. Что отсюда слѣдуетъ, какъ не то, что по своимъ инстинктамъ, своимъ потребностямъ, своимъ господствующимъ способностямъ, даже по своимъ недостаткамъ, ибо онъ имѣлъ ихъ, Рубенсъ больше, чѣмъ кто бы то ни было, долженъ былъ дѣлать превосходные портреты? На самомъ дѣлѣ было не такъ. Его портреты слабы, въ нихъ мало наблюдательности, они поверхностно построены и обнаруживаютъ поэтому лишь смутное сходство съ оригиналомъ. Когда сравниваешь Рубенса съ Тиціаномъ, Рембрандтомъ, Рафаэлемъ, Себастьяномъ дель Пьомбо, Веласкецомъ, фанъ Дейкомъ, Гольбейномъ, Антоніемъ Моромъ,—исчерпавъ списокъ самыхъ различныхъ и самыхъ великихъ портретистовъ, я спущусь на нѣсколько ступеней ниже къ Филиппу де Шампань, къ XVII вѣку и къ превосходнымъ портретистамъ XVIII столѣтія,—когда сравниваешь съ ними Рубенса, замѣчаешь, что ему недоставало того безхитростнаго, послушнаго и напряженнаго вниманія, которое требуется для того, чтобы изучить въ совершенствѣ человѣческое лицо.

Знаете ли вы хоть одинъ портретъ Рубенса, который удовлетворялъ бы васъ какъ образецъ глубокой и мѣткой наблюдательности, который раскрывалъ бы передъ вами личность оригинала, который поучалъ бы васъ и, я бы сказалъ, давалъ вамъ увѣренность въ сходствѣ? Если бы такой былъ, я назвалъ бы вамъ его. Изъ всѣхъ людей, столь различнаго возраста и общественнаго положенія, характера и темперамента, образы которыхъ онъ оставилъ намъ, есть ли хоть одинъ, который запечатлѣлся бы въ умѣ, какъ личность съ рѣзко выражен-



Рубенсъ. Сусанна Фурманъ, ок. 1620. Лондонъ. Нац. галлерея.

ными особенностями, и вспоминался бы, какъ физіономія, приковавшая къ себѣ наше вниманіе? Ихъ забываешь на разстояніи, а когда ихъ видишь вмѣстѣ, ихъ можно спутать. Особенности условій ихъ жизни не разграничивали ихъ отчетливо въ умѣ живописца и еще менѣе разграничиваютъ ихъ въ памяти тѣхъ, кто знаетъ ихъ только по его картинамъ. Похожи ли они? Да, почти. Живы ли они? Они болѣе чѣмъ живы. Я не скажу, что они банальны и, однако, они далеко не точны. Я не скажу также, что живописецъ плохо наблюдалъ ихъ; но мнѣ думается, что онъ смотрѣлъ на нихъ поверхностнымъ взглядомъ, улавливая лишь ихъ наружную оболочку, можетъ быть, сквозь призму своихъ навыковъ и, безъ сомнѣнія, сквозь призму формулы, и что онъ разрабатывалъ ихъ, каковы бы ни были ихъ полъ и возрастъ такъ, какъ женщины, говорятъ, любятъ, чтобы ихъ писали: сначала идетъ красота, а потомъ уже сходство. Въ нихъ хорошо схвачена эпоха и недурно общественное положеніе, хотя фанъ Дейкъ, чтобы не ходить далеко за примѣромъ, еще точнѣе передаетъ историческій колоритъ и соціальную среду; но въ нихъ течетъ одна и та же кровь, у нихъ одинаковый моральный характеръ, и всѣ внѣшнія черты вылѣплены по одному типу. Это одинъ и тотъ же ясный,

широко раскрытый, смотрящій прямо глазъ, тотъ же самый цвѣтъ кожи, тѣ же усы, закрученные кверху, съ черными или бѣлокурыми концами, загнутыми у угловъ мужественнаго, то-есть нѣсколько условнаго рта. Прибавьте красныя губы, яркій румянецъ, круглый овалъ лица—и передъ вами предстанетъ, если не юноша, то человѣкъ съ устойчивой организаціей, отличающійся могучимъ сложеніемъ, цвѣтущимъ здоровьемъ и душевнымъ спокойствіемъ.

То же самое можно сказать о женщинахъ Рубенса: свѣжесть, выпуклый лобъ, широкіе виски, маленькій подбородокъ, выпуклые глаза, одинаковая окраска, почти тождественное выраженіе, красота въ стилѣ той эпохи, полнота, свойственная сѣвернымъ племенамъ, съ особенной граціей, присущей Рубенсу; въ женщинахъ Рубенса чувствуется смѣшеніе нѣсколькихъ типовъ: Марія Медичи, Инфанта Изабелла, Изабелла Брандъ, Елена Фурманъ. Всѣ женщины, которыхъ онъ писалъ, какъ-будто получили, несмотря на свои особенности и помимо воли самого Рубенса, какой-то знакомый обликъ, носившій печать его неизгладимыхъ воспоминаній; и всѣ въ большей или меньшей степени походятъ на ту или иную изъ этихъ четырехъ знаменитыхъ личностей, которыхъ его кисть обезсмертила, конечно, въ гораздо большей степени, чѣмъ исторія. Между ними самими есть какое-то сходство, которое является въ значительной мѣрѣ дѣломъ Рубенса.


Рубенсъ. Елена Фурманъ съ дѣтьми. 1635—1638. Парижъ. Лувръ.

Представляете ли вы себѣ женщинъ при дворѣ Людовика XIII и Людовика XIV? Достаточно ли отчетливо выступаютъ передъ вами госпожа де Лонгвиль, де Монбазонъ, де Шеврезъ, де Сабле и та прекрасная герцо-

гиня де Гемене, которой Рубенсъ, по предложенію королевы, осмѣлился вручить, какъ первой богинѣ люксембургскаго Олимпа, призъ, назначенный первой красавицѣ; или несравненная мадемуазель дю Вижанъ, идолъ всего общества Шантильи, которая вдохновила на такую большую страсть и на столько маленькихъ стишковъ? Яснѣе ли представляете вы себѣ мадемуазель де ла Вальеръ, госпожу Монтеспанъ, де Фонтанъ, де Севинье, де Гриньанъ? Если вы представляете ихъ себѣ не такъ хорошо, какъ вамъ бы этого хотѣлось, кто въ этомъ виноватъ?

Вина ли эта той эпохи наружнаго блеска, учтивости, оффиціальныхъ, парадныхъ и напыщенныхъ нравовъ? Вина ли это самихъ женщинъ, которыя всѣ стремились походить на идеальную придворную даму? Можетъ быть, ихъ плохо наблюдали, писали небрежно? Или же, по понятіямъ того времени, изъ всѣхъ видовъ граціи и красоты только одинъ соотвѣтствовалъ требованіямъ хорошаго тона, хорошаго вкуса и придворнаго этикета? Совершенно неизвѣстно, какой носъ, какой ротъ, какой овалъ лица, цвѣтъ кожи, взглядъ, степень серьезности или непринужденности, тонкости или полноты, какая, наконецъ, душа у каждой изъ этихъ знаменитыхъ особъ, настолько похожи стали онѣ другъ на друга въ своей импозантной роли фаворитокъ, принцессъ, интриганокъ, знатныхъ дамъ. Вы знаете, что̀ онѣ думали о себѣ и какъ онѣ описывали себя, или какъ описывали ихъ, въ зависимости отъ того, что имъ казалось удобнѣе, писать ли самимъ или заставлять писать другихъ свои литературные портреты. Начиная съ сестры Кондэ и до госпожи д'Эпинэ, то-есть въ теченіе всего XVII вѣка и доброй половины XVIII, мы видимъ лишь прекрасный цвѣтъ кожи, красивые рты, великолѣпные зубы, дивныя плечи, руки и груди. Онѣ очень обнажались, или позволяли обнажать себя, показывая намъ лишь нѣсколько холодныя, совершенныя формы, отлитыя по одному, безупречно прекрасному типу, соотвѣтственно модѣ и идеалу времени. Ни мадемуазель де Скюдери, ни Вуатюръ, ни Шапленъ, ни Демарэ и ни одинъ изъ этихъ блестящихъ писателей, которые

описывали ихъ прелести, не позаботились оставить намъ, можетъ быть, менѣе лестный, но за то болѣе правдивый портретъ ихъ. Лишь тамъ и сямъ, въ галлереѣ Отеля Рамбулье, можно замѣтить менѣе божественный цвѣтъ кожи, губы менѣе чистыхъ линій, или менѣе безукоризненной окраски.

Только наиболѣе близкій къ жизненной правдѣ, величайшій портретистъ своего времени Сенъ-Симонъ сумѣлъ показать намъ, что женщина можетъ быть очаровательной, не будучи совершенной, и что герцогиня дю Мэнъ и герцогиня Бургундская, напримѣръ, обладали выразительнымъ лицомъ, придворной граціей и огнемъ, имѣли много обаянія,—одна, несмотря на свою хромоту, другая, несмотря на свой смуглый цвѣтъ кожи, крошечный ростъ, безпокойное выраженіе и беззубый ротъ. До той поры руку художниковъ-портретистовъ направляла прежде всего забота объ отсутствіи крайностей. Что-то импонирующее, торжественное, нѣчто въ родѣ трехъ сценическихъ единствъ, отшлифованной въ совершенствѣ фразы, придали всѣмъ имъ безличный, якобы царственный видъ, который рѣзко противорѣчитъ тому, что плѣняетъ насъ теперь. Наступили другія времена; восемнадцатый вѣкъ разбилъ много формулъ и обошелся съ человѣческимъ лицомъ такъ же безцеремонно, какъ и съ другими единствами. Тѣмъ не менѣе наше столѣтіе возродило съ другими вкусами и другими модами ту же самую традицію портретовъ, не передающихъ типа, и тотъ же самый парадъ, менѣе торжественный, но еще худшій. Вспомните портреты эпохи Директоріи, Имперіи и Реставраціи, портреты Жиродэ, Жерара,—я дѣлаю исключеніе для портретовъ Давида, не для всѣхъ, впрочемъ, и для нѣкоторыхъ портретовъ Прюдона, тоже не для всѣхъ. Составьте галлерею изъ великихъ актрисъ и знатныхъ дамъ, возьмите Марсъ, Дюшенуа, Жоржъ, императрицу Жозефину, госпожу Тальенъ, даже единственную въ своемъ родѣ голову госпожи де Сталь и красивую госпожу Рекамье—и скажите, живетъ ли это, имѣетъ ли свою опредѣленную физіономію, различается ли, какъ рядъ портретовъ Латура, Гудона, Каффьери.



Рубенсъ. Альбертъ Эрцгерцогъ Австрiйскiй. 1634—35. Брюссель.

Соблюдая пропорціи, вотъ что я нахожу въ портретахъ Рубенса: большую неувѣренность и условности, одинаковый рыцарскій видъ у мужчинъ, одинаковую царственную красоту у женщинъ, никакихъ рѣзкихъ особенностей, которыя останавливаютъ вниманіе, захватываютъ, наводятъ на размышленія и никогда не забываются. Ни уродливыхъ чертъ, ни худобы, ни одной шокирующей черты.

Замѣчали ли вы когда-нибудь въ изображенномъ Рубенсомъ мірѣ мыслителей, государственныхъ людей, военныхъ, что-либо характерное и чисто личное, вродѣ соколиной головы Кондэ, испуганныхъ глазъ немного сумрачнаго Декарта, тонкаго и очаровательнаго лица Ротру, угловатой маски мыслителя у Паскаля, или незабываемаго взгляда Ришелье? Какъ произошло, что человѣческіе типы попадались въ изобиліи великимъ наблюдателямъ, и ни одинъ дѣйствительно оригинальный типъ не фигурировалъ передъ Рубенсомъ? Одинъ чрезвычайно яркій примѣръ лучше всего объяснитъ вамъ мою мысль: представьте себѣ Гольбейна съ персонажами Рубенса, и вы сейчасъ же увидите появленіе новой галлереи человѣческихъ лицъ, очень интересной для моралиста, однаково поразительной съ

точки зрѣнія исторіи жизни и исторіи искусства, галлереи, которую Рубенсъ, согласимся съ этимъ, не могъ бы обогатить ни однимъ типомъ.



Рубенсъ. Изабелла Инфанта Испанская. 1634—35. Брюссель.

Брюссельскій музей обладаетъ четырьмя портретами Рубенса, и какъ разъ они навели меня на эти размышленія. Эти четыре портрета довольно точно передаютъ сильныя и слабыя стороны таланта Рубенса, какъ портретиста. Два очень хороши: эрцгерцогъ Альбертъ и инфанта Изабелла. Они были заказаны для украшенія тріумфальной арки, воздвигнутой на площади Меиръ, по случаю въѣзда Фердинанда Австрійскаго и, какъ говорятъ, были исполнены каждый въ одинъ день. Они больше натуральной величины, задуманы, нарисованы и разработаны въ духѣ итальянской манеры, широкой и декоративной, немного театральной, очень подходящей къ ихъ назначенію. Веронезе въ нихъ такъ хорошо слился съ фламандской манерой письма, что Рубенсъ никогда не обнаруживалъ болѣе выдержаннаго стиля и никогда не оставался, тѣмъ не менѣе, въ большей степени самимъ собой. Въ нихъ видна особая манера заполнять полотно, строить грандіозную композицію изъ бюста и двухъ, различнымъ образомъ занятыхъ рукъ, передавать величественный камзолъ, писать въ строгомъ контурѣ жирными и вмѣстѣ съ тѣмъ пло-



Рубенсъ. Ш. де Кордъ. 1617—18. Брюссель.

скими мазками, которая не встрѣчается въ его портретахъ и напоминаетъ, наоборотъ, лучшіе куски его картинъ. Сходство лицъ издали бросается въ глаза и передано нѣсколькими мѣткими и общими штрихами; его можно назвать сходствомъ по внѣшнему впечатлѣнію. Работа быстрая, увѣренная, серьезная и, если принять во вниманіе задачу,—красоты необычайной. Это великолѣпныя полотна, Рубенсъ примѣнилъ въ нихъ свои излюбленные пріемы, былъ въ своей сферѣ, въ своемъ царствѣ фантазіи и очень ясныхъ наблюденій, торопливыхъ и окрыленныхъ паѳосомъ. Онъ точно также писалъ бы картину: успѣхъ былъ поэтому несомнѣненъ.

Два другихъ портрета, пріобрѣтенныхъ недавно, очень знамениты; имъ приписываютъ весьма большую цѣнность. Я осмѣлюсь сказать, что они одни изъ самыхъ слабыхъ. Это два фамильныхъ портрета, два небольшихъ бюста, нѣсколько укороченныхъ и суженныхъ, изображенные en face, безъ всякихъ аксессуаровъ, вырѣзывающіеся на полотнѣ, какъ простые ученическіе этюды. Отличаясь блескомъ, рельефностью, жизненностью, мастерскимъ, но сжатымъ письмомъ, они имѣютъ тотъ недостатокъ, что художникъ наблюдалъ оригиналы вблизи, и взглядъ его скользилъ по нимъ, онъ писалъ прилежно, но мало изучалъ, словомъ, разрабатывалъ свой сюжетъ поверхностно. Постановка удачна, рисунокъ ничтоженъ. Живописецъ схватилъ ноты, полныя жизненной правды; наблюдатель не передалъ ни одного штриха, который выражалъ бы интимное сходство съ моделью: изображена только наружность. Мы напрасно ищемъ сокровенной основы физической организаціи: Рубенсъ не замѣтилъ ея. Напрасно стараемся мы понять духовную сущность:

Рубенсъ не разгадалъ ее. Краски лежатъ на поверхности полотна, жизнь не идетъ глубже внѣшняго облика. Мужчина молодъ, лѣтъ тридцати; у него подвижной ротъ, влажные глаза, прямой и ясный взглядъ. Ничего болѣе, ничего, что шло бы дальше и глубже. Что изъ себя представляетъ этотъ молодой человѣкъ? что онъ дѣлалъ? Мыслилъ ли онъ? страдалъ ли? касался ли онъ только поверхностно вещей такъ же, какъ онъ изображенъ бѣглыми штрихами на поверхности полотна? Вотъ эти-то характерныя особенности лица Гольбейнъ и передалъ бы намъ прежде всего, но для этого недостаточно изобразить искру въ глазу, или родимое пятно на ноздрѣ.



Рубенсъ. Жакелина фанъ Сестре. (де Кордъ) 1617—18. Брюссель.

Живопись представляетъ, можетъ быть, самое нескромное изъ всѣхъ искусствъ. Она безошибочно свидѣтельствуетъ о нравственномъ состоянiи живописца въ тотъ моментъ, когда онъ брался за кисть. Онъ создаетъ то, что хочетъ создать; по его колебанiямъ видно, чего онъ лишь слабо желалъ; то, къ чему онъ вовсе не стремился, отсутствуетъ въ его произведенiи, что бы ни говорилъ онъ самъ и что бы ни говорили другiе. Разсѣянность, забывчивость, менѣе живое ощущенiе, меньшая глубина чувства, меньшее рвенiе, менѣе горячая любовь къ тому, что онъ изучаетъ, апатiя или страстное увлеченiе живописью, всѣ оттѣнки натуры художника и смѣна его ощущенiй, все это обнаруживается въ его произведенiяхъ такъ же отчетливо, какъ если бы онъ открылъ передъ нами свою душу. Можно сказать съ увѣренностью, какъ держалъ себя тотъ или иной добросовѣстный портретистъ передъ своими моделями, и точно также можно ясно представить себѣ, какъ держалъ себя Рубенсъ передъ своими.

Когда смотришь на портретъ герцога Альбы, работы Антонія Мора, находящійся въ нѣсколькихъ шагахъ отъ портретовъ, о которыхъ идетъ рѣчь, становится очевиднымъ, что Антоній Моръ — знатный вельможа, привыкшій писать знатныхъ вельможъ, былъ очень серьезенъ, очень внимателенъ и нѣсколько взволнованъ въ тотъ моментъ, когда садился передъ этимъ трагическимъ человѣкомъ, сухимъ, угловатымъ, закованнымъ въ темные доспѣхи, похожимъ на движущійся автоматъ, съ высокомѣрнымъ, холоднымъ, жесткимъ взглядомъ черныхъ глазъ, въ которыхъ какъ-будто никогда не отражалось небо.

Наоборотъ, въ тотъ день, когда Рубенсъ писалъ, желая угодить своей модели, сеньера Шарля де Кордъ и его супругу, Жакелину де Кордъ,онъ былъ,несомнѣнно, въ веселомъ настроеніи духа, но разсѣянъ, увѣренъ въ себѣ и спѣшилъ, какъ всегда. Это было въ 1618 году, когда была написана Чудесная ловля. Рубенсу было сорокъ одинъ годъ; онъ былъ въ зенитѣ своего таланта, своей славы, своихъ успѣховъ. Онъ быстро справлялся со всѣмъ, за что ни брался. Чудесная ловля написана ровно въ десять дней. Молодые сочетались бракомъ 30-го октября 1617 года: портретъ мужа долженъ былъ нравиться женѣ, портретъ жены—мужу: вы видите, при какихъ условіяхъ была выполнена эта работа, и можете догадаться, сколько времени онъ употребилъ на нее; въ результатѣ появилась сдѣланная наспѣхъ, блестящая картина, съ лестнымъ сходствомъ, но недолговѣчное произведеніе.

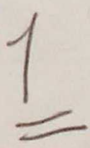
Многіе, я скажу даже большая часть портретовъ Рубенса, относятся къ этой категоріи. Взгляните въ Луврѣ на портретъ барона де Викъ (n^0 458 каталога), того же стиля, того же качества, почти той же эпохи, какъ портретъ сеньора де Кордъ, о которомъ я говорю; взгляните также на портретъ Елизаветы Французской и портретъ дамы изъ дома Бооненъ (n^0 461 каталога): такія же милыя, блестящія, легкія и живыя произведенія, которыя забываются тотчасъ послѣ того, какъ ихъ увидишь. Посмотрите, наоборотъ, на эскизъ портрета второй жены Рубенса,Елены, съ двумя его дѣтьми,

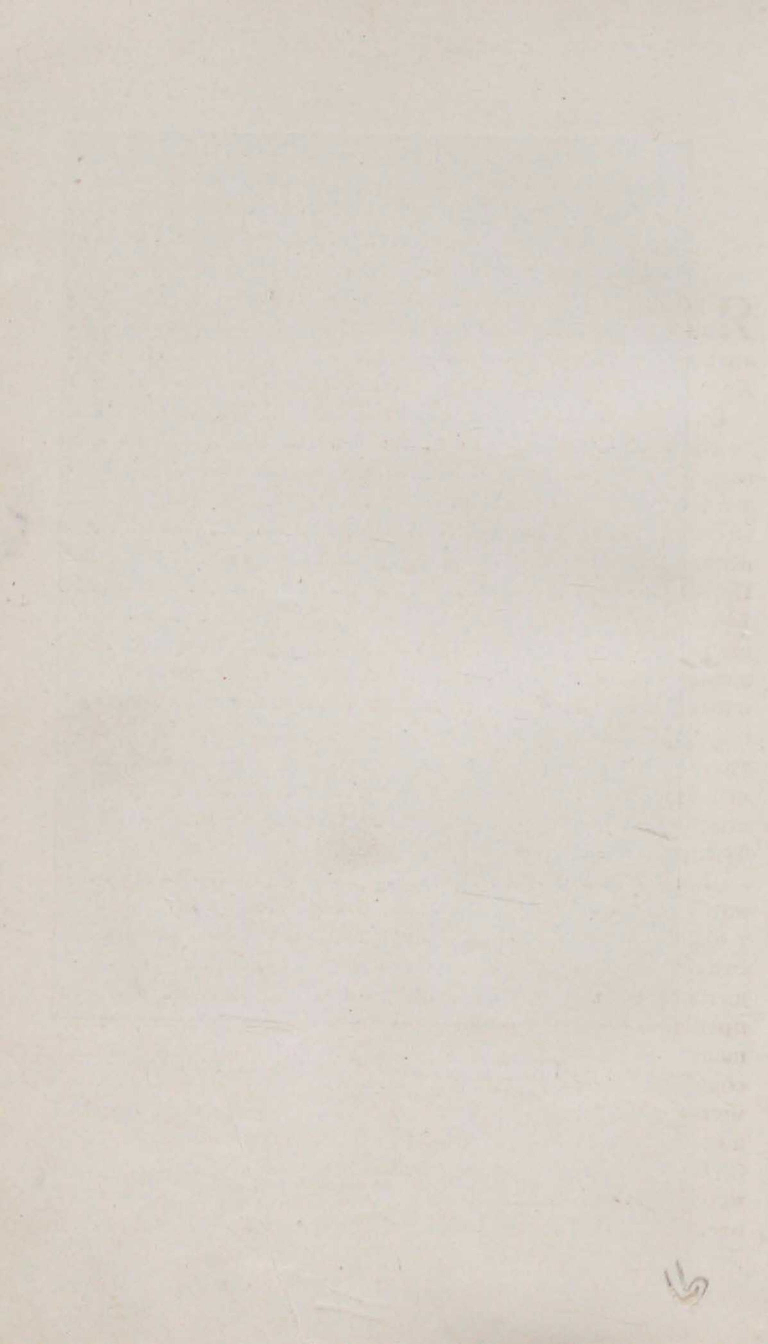
на этотъ дивный набросокъ, на эту едва обозначенную грезу, оставленную незаконченной случайно или намѣренно; и, если вы остановитесь хоть не надолго на трехъ предыдущихъ произведеніяхъ, то поймете мою мысль безъ дальнѣйшихъ поясненій.

Въ итогѣ Рубенсъ, если его разсматривать только какъ портретиста, представляетъ изъ себя человѣка, грезившаго по своему, обладавшаго удивительно вѣрнымъ, но поверхностнымъ взглядомъ, у котораго въ рукахъ было скорѣе зеркало, чѣмъ орудіе, проникающее вглубь, мало занимавшагося другими, много самимъ собою, какъ въ духовной, такъ и въ физической жизни, человѣка внѣшности, чудесно приспособленнаго къ тому, чтобы схватывать только внѣшность вещей. Вотъ почему слѣдуетъ различать въ Рубенсѣ двухъ наблюдателей неравной силы и едва сравнимаго значенія: одинъ пользуется живыми людьми, какъ матеріаломъ для воплощенія задуманныхъ образовъ, подчиняетъ себѣ свои модели, беретъ изъ нихъ лишь то, что кажется ему подходящимъ, другой остается ниже своей задачи, потому что долженъ, но не умѣетъ подчиняться модели.

Вотъ почему онъ то великолѣпно наблюдаетъ человѣческое лицо, то передаетъ его крайне небрежно. Вотъ почему, наконецъ, его портреты походятъ немного одинъ на другой и на него самого, страдаютъ недостаткомъ самобытности и въ силу этого недостаткомъ моральнаго сходства и глубины, тогда какъ его фигуры-портреты обладаютъ какъ разъ тою степенью поразительнаго сходства съ живыми лицами, которое дѣлаетъ ихъ еще эффектнѣе, той характерной выразительностью, которая исключаетъ всякія сомнѣнія въ томъ, что они жили;—что касается ихъ моральной основы, то очевидно, что всѣ они обладаютъ дѣятельной, пылкой, порывистой душой, которая вся, такъ сказать, на виду, которую Рубенсъ вкладывалъ въ нихъ, почти одинаковой у всѣхъ, ибо она была его собственной душою.

РУБЕНСЪ — Елена Фурманъ съ дѣтьми.
Лувръ.





ГЛАВА VIII.

Я еще не водилъ васъ къ гробницѣ Рубенса, въ церкви апостола Іакова. Надгробный камень помѣщенъ передъ алтаремъ. Non sui tantum saeculi, sed et omnis aevi Apelles dici meruit: такъ гласитъ надпись гробницы. Если оставить въ сторонѣ гиперболу, которая, впрочемъ, нисколько не увеличиваетъ и не умаляетъ міровой славы Рубенса и его несомнѣннаго безсмертія, двѣ строки этой эпитафіи напоминаютъ, что въ нѣсколькихъ шагахъ, подъ плитами, покоится прахъ этого великаго человѣка. Его положили здѣсь перваго іюня 1640 года. По прошествіи двухъ лѣтъ, въ силу разрѣшенія, даннаго 14 марта 1642 года, вдова Рубенса окончательно посвятила ему эту маленькую часовню позади хоръ; и здѣсь помѣстили прекрасную картину Св. Георгій, одно изъ очаровательнѣйшихъ твореній мастера, согласно преданію, все цѣликомъ составленное изъ портретовъ членовъ его семейства, то-есть воплощавшее его привязанности, близкихъ ему умершихъ и живыхъ, его сожалѣнія, его упованія, прошлое, настоящее и будущее его дома.

Дѣйствительно, вы знаете, что всѣмъ персонажамъ, изъ которыхъ состоитъ это, такъ называемое, Святое Семейство, приписываютъ замѣчательное сходство съ историческими личностями. Тамъ находятся рядомъ другъ съ другомъ двѣ жены Рубенса и прежде всего красавица Елена Фурманъ, дѣвочка шестнадцати лѣтъ, когда онъ женился на ней въ 1630 году, совсѣмъ молодая женщина двадцати шести лѣтъ въ моментъ его смерти, бѣлокурая, очень полная, миловидная и кроткая, полураздѣтая, обнаженная до пояса. Здѣсь находятся также его дочь, племянница,—знаменитая фигура въ соломенной шляпѣ,—отецъ, дѣдъ, наконецъ, самый младшій изъ его сыно-

вей съ чертами херувима, прелестный маленькій мальчикъ, можетъ быть, самое очаровательное дитя, которое онъ только когда-либо написалъ. Что касается самого Рубенса, то онъ изображенъ здѣсь въ сверкающихъ доспѣхахъ изъ темной стали и серебра, со знаменемъ св. Георгія въ рукѣ. Онъ постарѣлъ, осунулся, посѣдѣлъ, волосы его растрепаны, время наложило печать на его лицо, но онъ прекрасенъ внутреннимъ огнемъ. Безъ всякой позы или напыщенности онъ повергъ во прахъ дракона и наступилъ на него закованной въ желѣзо ногой. Сколько лѣтъ было ему тогда? Если вспомнить дату его второй женитьбы, возрастъ его жены и ребенка, родившагося отъ этого брака, то Рубенсъ долженъ былъ имѣть пятьдесятъ шесть или пятьдесятъ восемь лѣтъ. Почти ужъ сорокъ лѣтъ, какъ началась его блистательная, невозможная для другихъ, легкая для него, всегда удачная битва съ жизнью. Развѣ были такія предпріятія, такой родъ дѣятельности, такая борьба, гдѣ бы онъ не побѣждалъ?

Никто не имѣлъ никогда большаго права, чѣмъ онъ, изображать себя побѣдителемъ въ тотъ торжественный часъ, когда человѣкъ, исполненный сознанія своихъ силъ, оглядывается на самого себя, на прошлое, на пройденный путь.

Идея картины, какъ вы видите, чрезвычайно проста; ее не трудно угадать. Чувство, заложенное въ картинѣ, легко сообщается всякому, у кого горячее сердце, кого волнуетъ слава и кто создаетъ себѣ вторую религію изъ культа подобныхъ людей.

И вотъ, въ концѣ своего поприща, въ пору наивысшей славы, можетъ быть, въ часы отдохновенія, въ торжественной обстановкѣ, призывая Святую Дѣву и единственнаго изъ всѣхъ святыхъ, котораго Рубенсъ находилъ возможнымъ надѣлить собственнымъ образомъ, онъ захотѣлъ изобразить въ предѣлахъ небольшой картины (около двухъ метровъ) то, что было наиболѣе достойнаго и обворожительнаго въ любимыхъ имъ существахъ. Онъ счелъ себя обязаннымъ посвятить эту послѣднюю картину тѣмъ, отъ кого онъ произошелъ, тѣмъ, кто раздѣлялъ, украшалъ, вносилъ обаяніе въ его



Рубенсъ. Св. Георгій (Мадонна со святыми). 1636—1638. Антверпенъ. Церковь св. Іакова.



прекрасную, полную неустаннаго труда жизнь, облагораживалъ и наполнялъ ее ароматомъ граціи, нѣжности и чистоты. Онъ отдалъ ее имъ отъ всего сердца съ той безраздѣльностью, какой можно было ожидать отъ его любящей руки и отъ его генія, находившагося на вершинѣ могущества. Онъ вложилъ туда свое искусство, свое благоговѣніе, свои нѣжнѣйшія заботы. Вы знаете, что онъ сдѣлалъ изъ этого произведенія: чудо, безконечно трогательное, какъ созданіе сына, отца и супруга, предметъ вѣчнаго восторженнаго поклоненія, какъ твореніе искусства.

Вы хотите, чтобы я вамъ его описалъ? Композиція одна изъ тѣхъ, для пониманія которыхъ достаточно замѣтки въ каталогѣ. Надо ли мнѣ говорить объ исключительныхъ достоинствахъ картины? Все это обычныя качества живописца въ самомъ ихъ сокровенномъ воплощеніи. Они не даютъ о немъ ни новаго, ни болѣе возвышеннаго представленія, но дѣлаютъ это представленіе болѣе тонкимъ и изысканнымъ. Это Рубенсъ лучшей поры, съ еще большей естественностью, точностью, своенравностью, съ богатствомъ красокъ безъ колорита, мощью безъ усилій, съ болѣе нѣжнымъ взглядомъ,—съ болѣе ласковой рукой, болѣе интимною, глубокою и любовною обработкою. Если бы я прибѣгъ къ техническимъ терминамъ, то исказилъ бы большую часть этихъ неуловимыхъ вещей, которыя слѣдуетъ передавать на чистомъ языкѣ идей, чтобы онѣ сохраняли свой характеръ и свою цѣнность. Насколько легко было мнѣ изучать техническіе пріемы на картинѣ, въ родѣ Чудесной ловли, находящейся въ Мехельнѣ, настолько же умѣстно дѣлать прозрачнѣе свою рѣчь и очищать ее, когда Рубенсъ возвышается въ своемъ творчествѣ до Причащенія Франциска Ассизскаго, или же когда его манера письма проникается одновременно мыслью, чувствомъ, огнемъ, искренностью и нѣжностью къ тѣмъ, кого онъ пишетъ, любовью къ тому, что онъ дѣлаетъ, словомъ, становится идеальной, какъ въ Святомъ Георгіи.

Достигалъ ли Рубенсъ когда-нибудь большаго совершенства? Не думаю. Былъ ли онъ столь же совершененъ? Я этого нигдѣ не отмѣтилъ. Въ жизни великихъ масте-

ровъ бываютъ такія предопредѣленныя произведенія, не самыя крупныя и не всегда самыя искусныя, иной разъ самыя скромныя, которыя, благодаря случайному сочетанію всѣхъ дарованій человѣка и художника, выражаютъ, какъ бы помимо воли того и другого, глубочайшую сущность ихъ генія. Св. Георгій принадлежитъ къ числу такихъ произведеній.

Эта картина знаменуетъ къ тому же, если не конецъ, то, во всякомъ случаѣ, послѣдніе прекрасные годы жизни Рубенса, и съ оттѣнкомъ величественнаго кокетства, вполнѣ умѣстнаго въ сферѣ духовнаго творчества, она возвѣщаетъ о томъ, что эта замѣчательная личность не знала ни усталости, ни разслабленія, ни упадка. Между Св. Троицей Антверпенскаго музея и Св. Георгіемъ прошло, по крайней мѣрѣ, тридцать пять лѣтъ. Какая изъ этихъ картинъ болѣе юная? Въ какой моментъ въ Рубенсѣ было больше огня, больше пылкой любви ко всему окружающему, болѣе гибкости въ проявленіяхъ генія?

Его жизнь почти закончена, ее можно замкнуть и измѣрить. И, повидимому, онъ провидѣлъ ея конецъ въ тотъ день, когда прославилъ самого себя и всѣхъ своихъ близкихъ. Онъ также воздвигъ и почти закончилъ свой памятникъ: онъ могъ себѣ это сказать съ такой же увѣренностью, какъ и многіе другіе, и безъ всякой надменности. Ему оставалось жить пять-шесть лѣтъ, не болѣе. Немного пресытившись политикой, отказавшись отъ роли посланника, онъ наслаждался счастіемъ и спокойствіемъ, принадлежа болѣе, чѣмъ когда либо, самому себѣ. Хорошо ли онъ воспользовался жизнью? Былъ ли онъ достоинъ своей родины, своей эпохи, самого себя? У него были исключительныя способности: какъ онъ ихъ употребилъ? Судьба осыпала его своими дарами: измѣнялъ ли онъ когда-нибудь своей судьбѣ? Можно ли открыть печальное пятно въ этой великой жизни, такой чистой, ясной, такой блестящей, бурной и вмѣстѣ съ тѣмъ прозрачной, такой выдержанной, несмотря на самыя удивительныя перемѣны, пышной и простой, мятущейся и свободной отъ всего мелочного, такой разбросанной и такой пло-

дотворной? Онъ былъ счастливъ; былъ ли онъ неблагодаренъ? У него бывали испытанія; роптал ли онъ когда нибудь? Онъ много и горячо любилъ; легко ли онъ забывалъ?

Онъ родился въ Спьегенѣ, въ изгнаніи, на порогѣ темницы, отъ прямой и великодушной матери и отъ образованнаго отца, ученаго доктора, но легкомысленнаго, вѣтреннаго и недостаточно положительнаго человѣка. Въ четырнадцать лѣтъ мы видимъ его пажемъ принцессы, въ семнадцать—онъ въ мастерскихъ; въ двадцать онъ уже зрѣлый и законченный мастеръ. Въ двадцать дезять лѣтъ онъ возвращается изъ ученическаго путешествія, какъ изъ побѣдоноснаго похода, окруженный тріумфомъ. У него просятъ разрѣшенія посмотрѣть его этюды, а онъ можетъ показать только законченныя произведенія. За нимъ стояли необыкновенныя картины, тотчасъ же понятыя и оцѣненныя. Онъ завоевалъ Италію отъ имени Фландріи, оставилъ въ каждомъ городѣ слѣды своего пребыванія, создавалъ попутно свою славу, славу своего отечества и нѣчто еще болѣе великое—невѣдомое Итали искусство. Онъ привезъ въ качествѣ трофеевъ мраморъ, гравюры, картины, прекрасныя произведенія лучшихъ мастеровъ и, сверхъ всего этого, національное искусство, новое искусство, самое обширное по своему размаху, самое необычайное по своимъ средствамъ изо всѣхъ существующихъ искусствъ.

По мѣрѣ того какъ его имя возвеличивается и озаряется блескомъ, какъ распространяется слава объ его талантѣ, по мѣрѣ того какъ повышаются требованія, предъявляемыя къ нему другими и имъ самимъ, личность его расправляетъ крылья, кругозоръ расширяется, способности множатся. Былъ ли онъ тонкимъ политикомъ? Его политика, какъ мнѣ кажется, состояла въ ясномъ, вѣрномъ и благородномъ пониманіи и передачѣ желаній или требованій его повелителей; онъ подкупалъ своей величественной осанкой, очаровывалъ всѣхъ окружающихъ умомъ, образованностью, бесѣдой, характеромъ; и еще болѣе плѣнялъ неутомимой энергіей своего художественнаго генія. Онъ являлся, часто съ большой торжественностью, представлялъ свои вѣрительныя грамоты, а затѣмъ

велъ непринужденный разговоръ и писалъ картины. Онъ писалъ портреты принцевъ, королей, миѳологическія картины для дворцовъ, картины религіозныя для соборовъ. Трудно сказать, кто пользуется большимъ вліяніемъ, Petrus Paulus Rubens pictor, или кавалеръ Рубенсъ, полномочный посолъ; во всякомъ случаѣ, нѣтъ сомнѣнія, что художникъ непонятнымъ образомъ приходилъ на помощь дипломату. Онъ во всемъ имѣлъ успѣхъ, къ большому удовольствію тѣхъ, кому онъ служилъ своимъ словомъ и талантомъ. Препятствія, проволочки, рѣдкія непріятности въ его путешествіяхъ, во время которыхъ такъ причудливо чередовались дѣла, празднества, кавалькады и живопись, никогда не исходили отъ его повелителей. Настоящіе политики были болѣе придирчивы и менѣе податливы: объ этомъ свидѣтельствуетъ его распря съ Филиппомъ д'Аренбергъ, герцогомъ д'Аршо, по поводу послѣдней миссіи, возложенной на Рубенса въ Голландіи. Было ли это единственное оскорбленіе, нанесенное ему при исполненіи такихъ щекотливыхъ обязанностей? Во всякомъ случаѣ, это единственное облако, замѣтное издали и бросающее нѣкоторую тѣнь на это радостное существованіе. Во всемъ остальномъ онъ былъ счастливъ. Его жизнь отъ начала до конца принадлежитъ къ числу тѣхъ существованій, которыя заставляютъ любить жизнь. Этотъ человѣкъ всегда и всюду дѣлаетъ честь человѣчеству.

Онъ красивъ, прекрасно воспитанъ и образованъ. Съ дѣтства у него сохранилась любовь къ языкамъ и способность ихъ быстро усваивать; онъ пишетъ и говоритъ по латыни; онъ любитъ здоровое и полезное чтеніе; когда Рубенсъ писалъ, его развлекали чтеніемъ Плутарха и Сенеки, и онъ былъ одинаково внимателенъ и къ чтенію и къ живописи. Онъ живетъ, окруженный чрезвычайной роскошью, занимаетъ царское жилище; у него дорогія лошади, на которыхъ онъ катается по вечерамъ, рѣдкая коллекція художественныхъ произведеній, которыми онъ любуется въ часы досуга. Онъ размѣренъ, методиченъ и холоденъ во всемъ укладѣ своей частной жизни, въ распредѣленіи

своей работы, въ дисциплинированіи своего ума,—я бы сказалъ, въ соблюденіи укрѣпляющей и оздоровляющей гигіены своего генія. Онъ простъ, всегда ровенъ, непоколебимо вѣренъ въ своей дружбѣ, доброжелательно настроенъ ко всѣмъ талантамъ, неистощимъ въ поддержкѣ всѣхъ начинающихъ. Онъ помогаетъ всѣмъ безъ исключенія своимъ кошелькомъ и своими похвалами. Его долготерпѣніе по отношенію къ Брауверу очень характерно для его жизни, полной добрыхъ дѣлъ, и одно изъ самыхъ наглядныхъ доказательствъ его товарищескихъ чувствъ. Онъ обожаетъ все прекрасное, отожествляя его съ добромъ.

Какъ ни блестяща была его оффиціальная жизнь, онъ не былъ ослѣпленъ ею; характеръ его не измельчалъ, и повседневныя привычки остались почти безъ измѣненія. Богатство не испортило его, равно какъ и почести. Женщины оказали на него не больше вліянія, чѣмъ принцы крови. Намъ неизвѣстно, чтобы у него были открытыя любовныя связи. Напротивъ, мы всегда видимъ его дома, въ обычной обстановкѣ, у семейнаго очага, съ 1609 до 1626 года съ первой женой, съ 1630 со второй, окруженнаго красивыми и многочисленными дѣтьми, вѣрными друзьями, иными словами, развлеченіями, привязанностями и обязанностями,—всѣмъ, что успокаиваетъ его душу и помогаетъ ей нести съ обычной легкостью гигантовъ ежедневное бремя сверхчеловѣческаго труда. Все просто въ его сложныхъ занятіяхъ, пріятныхъ или обременительныхъ; все правдиво въ этой безмятежной средѣ. Его жизнь вся на виду: въ ней все ясно, какъ и въ его картинахъ. Никакого намека на тайну, никакой скорби, не считая искренней печали перваго вдовства; ничего подозрительнаго, ничего недосказаннаго, наводящаго на догадки, кромѣ одного: тайны его непостижимой плодовитости.

Онъ находилъ облегченіе,—какъ писали о немъ,—въ созиданіи міровъ[1]). Въ этомъ остроумномъ опредѣленіи я могу оспаривать только одно слово: облегченіе предполагаетъ напряженіе,

[1]) Тэнъ. Философія искусства въ Нидерландахъ.

тягостное переполненіе, котораго мы не замѣчаем въ этомъ здоровомъ, уравновѣшенномъ умѣ. Онъ творитъ какъ дерево рождаетъ плоды, также легко и непринужденно. Когда онъ обдумывалъ? Diu noctuqu incubando,—таковъ былъ его латинскій девизъ,—это значитъ, что онъ размышлялъ прежде, чѣмъ начать писать; мы видимъ это по его эскизамъ, проектамъ набросками. И, дѣйствительно, непосредственно за импровизаціей мысли слѣдовала импровизація руки; та же вѣрность и та же легкость выявленія какъ въ томъ, такъ и въ другомъ случаѣ. Душа его не знала ни бурь, ни томленія, ни мученій, ни химеръ. Если тягость труда оставила гдѣ-нибудь свои слѣды, то не на лицѣ Рубенса и не на его картинахъ. Онъ родился въ самый разгаръ шестнадцатаго вѣка, и принадлежалъ къ расѣ мыслителей и дѣятелей, у которыхъ мысль не расходилась съ дѣломъ. Онъ былъ художникомъ, но могъ быть и хорошимъ воиномъ; онъ писалъ картины такъ же, какъ могъ бы пойти на войну, съ такимъ же хладнокровіемъ и отвагой, хорошо взвѣшивая обстоятельства, быстро принимая рѣшенія, полагаясь во всемъ остальномъ на свой вѣрный глазъ. Онъ беретъ вещи такими, каковы онѣ есть, свои прекрасныя дарованія такими, какими онъ ихъ получилъ; онъ упражняетъ ихъ, какъ никто въ мірѣ, развиваетъ до послѣднихъ предѣловъ, не требуетъ отъ нихъ того, чего они не могутъ дать, и со спокойной совѣстью дѣлаетъ свое дѣло, уповая на помощь свыше.

Онъ написалъ чуть не полторы тысячи картинъ. Никогда не бывало столь необъятнаго творчества. Нужно было бы сложить вмѣстѣ жизни нѣсколькихъ наиболѣе плодовитыхъ работниковъ, чтобы приблизиться къ подобной цифрѣ. Если же, независимо отъ числа, мы разсмотримъ значеніе, размѣры, сложность его работъ, то получится поразительное зрѣлище, дающее самое высокое, больше того, самое религіозное представленіе о человѣческихъ способностяхъ. Такое назидательное значеніе имѣетъ, по моему мнѣнію, созерцаніе всеобъемлющаго и могучаго духа. Съ этой точки зрѣнія Рубенсъ—единственный въ своемъ родѣ и, во всякомъ

лучаѣ, одинъ изъ наиболѣе великихъ представителей еловѣчества. Мы должны подняться въ нашемъ искусствѣ до Рафаэля, Леонардо и Микель-Анджело, до полубоговъ, чтобы найти ему равныхъ и въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ даже учителей.

Все ему было дано, какъ говорятъ, за исключеніемъ самыхъ чистыхъ и самыхъ благородныхъ инстинктовъ. И дѣйствительно, въ мірѣ прекраснаго мы найдемъ двѣ—три души, которыя пошли дальше, которыя взлетѣли выше, которыя ближе увидѣли божественный свѣтъ и вѣчныя истины. То же самое и въ области нравственныхъ цѣнностей, въ области чувствъ, видѣній, мечтаній, въ тѣхъ глубинахъ, куда одинъ Рембрандтъ спускался, куда Рубенсъ не проникъ и которыхъ онъ даже не замѣчалъ. Зато онъ овладѣлъ землей, какъ никто другой. Его область—зрѣлище жизни. Его глазъ является самой чудесной призмой, давшей намъ истинное представленіе о свѣтѣ и цвѣтѣ предметовъ во всемъ ихъ великолѣпіи. Драмы, страсти, изгибы тѣла, выраженія лица, словомъ, весь человѣкъ въ его многообразныхъ проявленіяхъ,—все это отражается въ его мозгу, принимаетъ тамъ болѣе отчетливыя очертанія, болѣе могучія формы, разрастается, не очищается, правда, но зато получаетъ какой-то героическій обликъ. Онъ на всемъ запечатлѣваетъ свой ясный характеръ, свою горячую кровь, свою крѣпкую организацію, свою поразительную уравновѣшенность и великолѣпіе своихъ обычныхъ видѣній. Онъ неровенъ и часто не соблюдаетъ мѣры; у него не хватаетъ вкуса, когда онъ рисуетъ, но онъ никогда не страдаетъ отсутствіемъ его, когда пишетъ. Онъ бываетъ небреженъ, невнимателенъ; но съ перваго и до послѣдняго дня жизни онъ искупаетъ свои ошибки шедеврами, недостатокъ внимательности, серьезности и вкуса—внезапнымъ проявленіемъ уваженія къ самому себѣ, какого-то трогательнаго прилежанія и возвышеннаго вкуса.

Онъ очарователенъ, какъ человѣкъ съ большимъ и яснымъ кругозоромъ; улыбка такого человѣка прекрасна. Когда онъ касается рукой какого-нибудь рѣдкаго предмета, когда онъ испытываетъ глубокое и чистое чувство.

когда его сердце охвачено высокимъ и искреннимъ волненіемъ, онъ созидаетъ Причащеніе св. Франциска Ассизскаго, и тогда, въ области глубокихъ нравственныхъ переживаній, постигаетъ то, что есть самаго прекраснаго въ истинѣ, и никто не можетъ превзойти его своимъ величіемъ.

У него всѣ свойства прирожденнаго генія и, прежде всего, самое непреложное изъ этихъ свойствъ — непосредственность, неизмѣнная естественность, какая-то безсознательность по отношенію къ самому себѣ и, во всякомъ случаѣ, отсутствіе всякой критики; онъ никогда не останавливается передъ трудностями, которыя ему нужно преодолѣть, или которыя остались непобѣжденными, никогда не впадаетъ въ отчаяніе отъ неудачной работы, никогда не кичится совершеннымъ произведеніемъ. Онъ не оглядывается и не пугается того, что ему остается сдѣлать. Онъ беретъ на себя трудныя задачи и выполняетъ ихъ. Онъ прерываетъ свой трудъ, бросаетъ его, развлекается, интересуется другимъ. Онъ возвращается къ нему послѣ долгаго пребыванія въ качествѣ посла въ дальнихъ странахъ, какъ-будто не бросалъ его ни на минуту. Ему достаточно одного дня, чтобы написать Кермессъ (Ярмарку), тринадцати дней для Волхвовъ Антверпена; какихъ-нибудь семи-восьми дней для Причащенія, если судить по суммамъ, которыя онъ получалъ за свои картины.

Такъ ли онъ любилъ деньги, какъ разсказываютъ о немъ? Дѣйствительно ли онъ виновенъ въ такой степени, какъ это утверждаютъ, въ томъ, что заставлялъ учениковъ помогать себѣ? И не сказывалось ли презрѣніе къ искусству, которое онъ такъ чтилъ, въ томъ, что онъ оцѣнивалъ свои картины по сто флориновъ за каждый день работы. Но дѣло въ томъ, что въ то время ремесло художника считалось настоящимъ ремесломъ, и произведенія этого ремесла не дѣлались менѣе благородными и совершенными оттого, что его разсматривали какъ высшую профессію. Дѣло въ томъ, что тогда существовали подмастерья, мастера, корпораціи, школы, похожія на мастерскія, ученики были дѣйствительными сотрудниками мастеровъ, и ни ученики, ни мастеръ не жа-

ловались на этотъ цѣлительный и полезный обмѣнъ уроковъ и услугъ.

Рубенсъ болѣе, чѣмъ кто-либо, имѣлъ право придерживаться старинныхъ обычаевъ. Онъ, подобно Рембрандту, является послѣднимъ великимъ главою школы, причемъ въ гораздо большей степени, чѣмъ Рембрандтъ, генiй котораго не поддается передачѣ, онъ сумѣлъ опредѣлить многочисленные и точные законы эстетики. Онъ оставилъ двойное наслѣдство драгоцѣнныхъ указанiй и замѣчательныхъ примѣровъ. Его мастерская напоминаетъ съ бóльшимъ блескомъ, чѣмъ какая-либо другая, самые прекрасные обычаи итальянскихъ школъ. Онъ создаетъ послѣдователей, которые вызываютъ зависть въ другихъ школахъ и прославляютъ его собственную. Мы видимъ Рубенса всегда окруженнымъ цѣлымъ сонмомъ оригинальныхъ умовъ, крупныхъ талантовъ, на которыхъ онъ оказываетъ какъ бы отеческое влiянiе, полное кротости, попеченiя и величiя.

Онъ не зналъ тяжелой старости: тягостныхъ болѣзней, одряхлѣнiя. Послѣдняя картина, подписанная, но не проданная имъ, Распятiе св. Петра, одна изъ его лучшихъ. Онъ говоритъ о ней въ письмѣ отъ 1638 года, какъ о любимомъ произведенiи, которое его радуетъ и надъ которымъ онъ хочетъ поработать подольше. Только легкое недомоганiе дало ему почувствовать, что человѣческiя силы имѣютъ предѣлъ. Онъ скоропостижно скончался шестидесяти трехъ лѣтъ отъ роду, оставивъ сыновьямъ, кромѣ громаднаго состоянiя, самую непоколебимую славу, равной которой ни одинъ мыслитель, по крайней мѣрѣ, во Фландрiи, никогда не снискалъ своимъ творчествомъ.

Такова была эта примѣрная жизнь, и я бы хотѣлъ, чтобы ее описалъ какой-нибудь человѣкъ съ большими знанiями и великимъ сердцемъ, для прославленiя нашего искусства и для вѣчнаго назиданiя тѣхъ, кто имъ занимается, и писать этотъ трудъ, если бы это было возможно, надо было бы здѣсь, стоя на могилѣ Рубенса передъ Св. Георгiемъ. Когда видишь то, что въ насъ преходяще, и то, что вѣчно, что имѣетъ конецъ и что пребываетъ нетлѣннымъ, можно справедливѣе, увѣ-

реннѣе оцѣнить и отнестись съ большимъ благоговѣніемъ къ тому, что̀ въ жизни великаго человѣка и въ его произведеніяхъ мимолетно, тлѣнно, и что̀ воистину безсмертно!

И кромѣ того, кто знаетъ, размышляя въ часовнѣ, гдѣ покоится прахъ Рубенса, надъ чудесной природой генія, мы, можетъ быть, скорѣе поймемъ ея сущность и лучше сумѣемъ объяснить то, что мы называемъ *сверхъестественнымъ*.



147

ГЛАВА IX.

Вотъ какъ я представляю себѣ портретъ фанъ Дейка, набрасывая его бѣглыми штрихами карандаша.

Юный принцъ, царской крови, имѣющій все,—красоту, изящество, замѣчательныя дарованія, рано сказавшійся геній, исключительное воспитаніе и, помимо всего этого, рожденный подъ счастливой звѣздой, любимый ученикъ своего учителя, и самъ уже учитель своихъ сотоварищей; всюду отличаемый, всюду желанный и всюду принятый съ распростертыми объятіями, за границей еще больше, чѣмъ у себя на родинѣ, равный самымъ знатнымъ вельможамъ, любимецъ королей и ихъ другъ, вступившій такимъ образомъ сразу въ обладаніе всѣмъ, что есть на свѣтѣ самаго желаннаго—талантомъ, славой, почестями, роскошью, страстями и любовными приключеніями,—всегда юный, даже въ зрѣлые годы, чуждый благоразумія, даже въ послѣдніе дни своей жизни; развратникъ, игрокъ, алчный, расточительный, мотъ, гуляка и, какъ сказали бы въ его время, продавшій чорту душу, лишь бы добыть гинеи, а потомъ бросавшій ихъ пригоршнями на лошадей, на пышную роскошь, на разорительныя любовныя связи; влюбленный до послѣдней степени въ свое искусство и жертвующій имъ для менѣе благородныхъ увлеченій, для менѣе счастливыхъ привязанностей, для менѣе вѣрныхъ любовницъ, очаровательный, знатнаго происхожденія, изящный и стройный, какъ это часто бываетъ во второмъ поколѣніи древнихъ родовъ; не особенно мужественнаго, нѣжнаго сложенія; съ видомъ скорѣе Донъ Жуана, чѣмъ героя, съ оттѣнкомъ печали и какъ бы отпечаткомъ грусти, просвѣчивающей сквозь радости его жизни; съ нѣжнымъ сердцемъ, быстро увлекающимся, и съ налетомъ пресыщенности, свойственной слишкомъ увлекающимся сердцамъ; скорѣе воспламе-

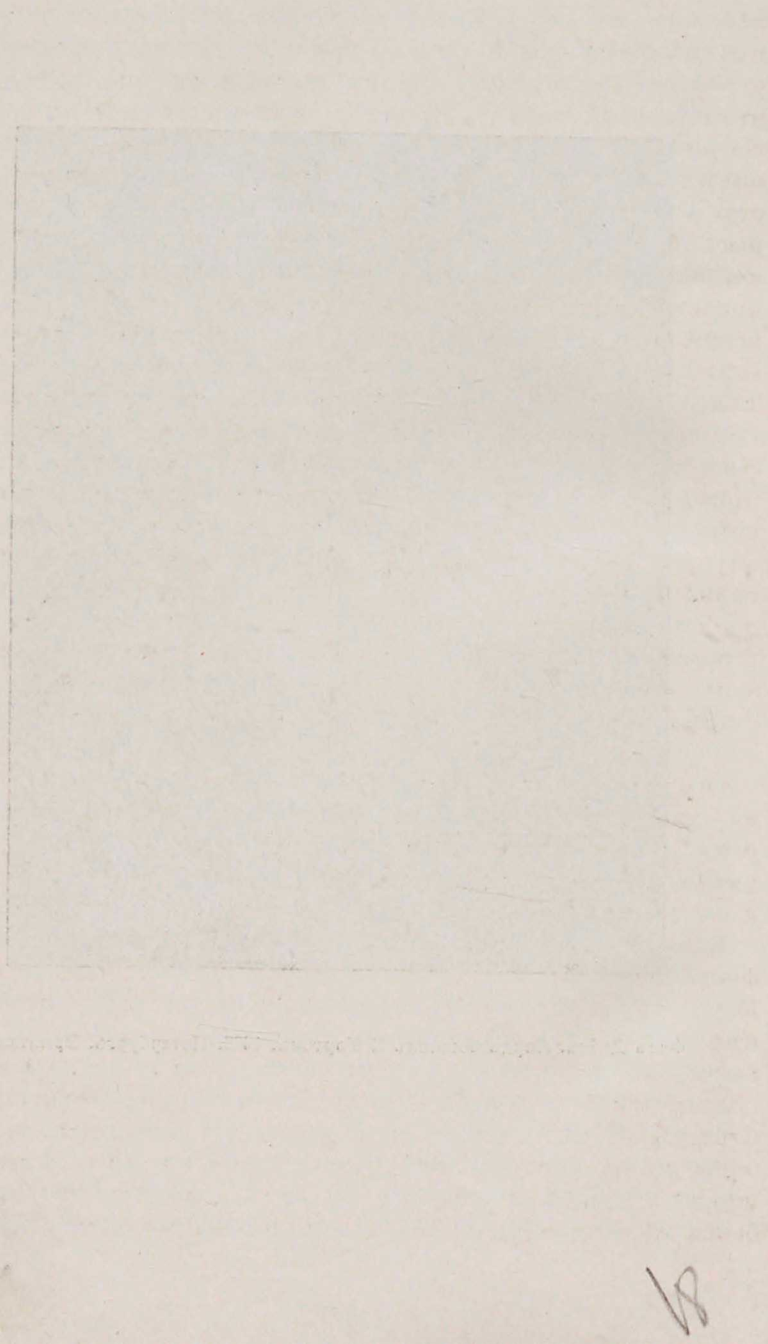
няющаяся, чѣмъ горячая натура, въ сущности говоря, болѣе чувственная, чѣмъ дѣйствительно пылкая, скорѣе безмятежная, чѣмъ бурная; менѣе способная управлять событіями, чѣмъ подчиняться имъ; существо замѣчательное по своему личному обаянію, чуткое къ обаянію другихъ, расточающее свои силы на то, что больше всего пожираетъ ихъ,—на музу и на женщинъ; человѣкъ злоупотреблявшій всѣмъ,—своей обольстительностью, своимъ здоровьемъ, своимъ достоинствомъ, своимъ талантомъ; падающій подъ бременемъ потребностей, истощенный наслажденіями, лишившійся средствъ къ существованію; ненасытный, кончившій, по словамъ преданія, дружбой съ итальянскими жуликами, занимавшійся алхимiей для отысканія золота, искатель приключеній, женившійся, можно сказать, по приказу на обворожительной дѣвушкѣ хорошаго происхожденія, когда онъ не могъ уже дать ей ни силъ, ни богатства, ни былого очарованія, ни увѣренности въ завтрашнемъ днѣ; человѣкъ разбитый, имѣвшій необычайное счастіе до послѣдняго часа оставаться великимъ художникомъ; наконецъ, негодяй, котораго обожали, позорили, а впослѣдствіи оклеветали; во всякомъ случаѣ, стоявшій выше своей репутаціи, которому все можно простить за его высшій даръ, одно изъ проявленій генія, за его очарованіе—короче говоря: принцъ Уэльскій, умершій вскорѣ послѣ освобожденія престола, и которому все равно не суждено было царствовать.

Несмотря на его замѣчательныя произведенія, его безсмертные портреты, его душу, чуткую къ тончайшимъ переживаніямъ, его своеобразный стиль, изысканность, вкусъ, чувство мѣры и обаяніе, которое онъ вносилъ во все, къ чему бы ни прикасался,—мы можемъ задать себѣ вопросъ, что было бы съ фанъ Дейкомъ безъ Рубенса?

Какъ онъ воспринималъ бы природу, какъ понималъ бы искусство? Какую палитру создалъ бы онъ? Какъ онъ передавалъ бы рельефъ? Какіе законы колорита установилъ бъ онъ? Къ какой школѣ примкнулъ бы? Склонялся ли бъ онъ больше къ итальянцамъ, къ Корреджо или къ Веронезе? Если бы революція, произведенная Рубенсомъ, запоздала на нѣсколько лѣтъ, или совсѣмъ



Фанъ Дейкъ. Лордъ Филиппъ II Уортонъ. 1632. Петербургъ. Эрмитажъ.



не имѣла мѣста, какова была бы судьба этихъ плѣнительныхъ талантовъ, для которыхъ Рубенсъ расчистилъ путь, которымъ нужно было только смотрѣть на его жизнь, чтобы жить подобно ему, смотрѣть на его живопись, чтобы писать такъ, какъ никогда не писали до него, сопоставлять его произведенія въ такомъ видѣ, какъ онъ ихъ создалъ, съ обществомъ той эпохи, какимъ оно стало, чтобы замѣтить опредѣленную и отнынѣ неразрывную связь двухъ одинаково новыхъ міровъ, современнаго общества и современнаго искусства? Кто изъ нихъ взялъ бы на себя подобную задачу? Нужно было основать новое царство: могли ли они основать его? Іордансъ, Крайеръ, Герардъ Сегерсъ, Ромбоутсъ, фанъ Тульденъ, Корнелисъ Шутъ, Бойермансъ, Янъ фанъ Оостъ изъ Брюгге, Тенирсъ, фанъ Уденъ, Снейдерсъ, Янъ Фейтъ, всѣ тѣ, которыхъ Рубенсъ вдохновлялъ, просвѣщалъ, развивалъ, заставлялъ работать,—его сотрудники, его ученики и друзья могли, въ лучшемъ случаѣ, раздѣлить между собой большія или малыя области, и фанъ Дейкъ, самый одаренный изъ нихъ, долженъ былъ получить самую прекрасную изъ всѣхъ. Отнимите у нихъ то, чѣмъ они прямо или косвенно обязаны Рубенсу, удалите центральное свѣтило,—и представьте себѣ, что останется отъ этихъ блестящихъ его спутниковъ.

Отнимите отъ фанъ Дейка тотъ типъ, который служилъ ему образцомъ, тотъ стиль, который былъ источникомъ его стиля, чувство формы, выборъ сюжетовъ, складъ ума, манеру и технику, съ которыхъ онъ бралъ примѣръ,—и вы увидите, чего ему будетъ недоставать.

Въ Антверпенѣ, въ Брюсселѣ, повсюду въ Бельгіи, фанъ Дейкъ идетъ по слѣдамъ Рубенса. Его Силенъ и Муки Св. Петра похожи на Іорданса, но Іорданса нѣжнаго и почти поэтичнаго, другими словами, на Рубенса, сохранившаго свое благородство, котораго сдѣлала болѣе тонкимъ болѣе пытливая рука. Всѣ его святые, Страсти, Распятія, Положенія во гробъ, прекрасныя изображенія усопшаго Христа, прекрасныя плачущія женщины не существовали бы или были бы иными, если бы Рубенсъ не раскрылъ разъ навсегда въ своихъ двухъ антвер-

пенскихъ складняхъ фламандское толкованіе Евангелія и не установилъ бы мѣстный типъ Пресвятой Дѣвы, Христа, Магдалины и учениковъ. Въ утонченномъ фанъ Дейкѣ всегда больше сентиментальности, а иногда больше глубокаго чувства, чѣмъ въ великомъ Рубенсѣ; но можемъ ли мы это сказать съ полной увѣренностью? Это дѣло оттѣнковъ и темперамента. Всѣ сыновья, подобно фанъ Дейку, имѣютъ въ себѣ кромѣ отцовскихъ чертъ, женственныя черты. Въ силу этого отцовскій обликъ становится иногда красивѣе, смягчается, измѣняется, мельчаетъ. Несходство этихъ двухъ душъ какъ-будто объясняется наслѣдіемъ женщины; здѣсь чувствуется, такъ сказать, основное различіе пола. Фанъ Дейкъ удлиняетъ фигуры, которыя у Рубенса выходятъ слишкомъ массивными, онъ даетъ имъ меньше мускуловъ, рельефа, костей, крови. Въ немъ нѣтъ такого неистовства, онъ никогда не бываетъ грубымъ; его выраженія лицъ менѣе вульгарны; онъ рѣдко смѣется, часто приходитъ въ умиленіе, но не знаетъ громкихъ рыданій сильныхъ людей. Онъ никогда не кричитъ. Онъ смягчаетъ многія рѣзкости своего учителя; онъ отличается непринужденностью, потому что талантъ его чрезвычайно естественъ, и творчество дается ему поразительно легко; онъ свободенъ, живъ, но чуждъ бурныхъ порывовъ.

Онъ рисуетъ вещь за вещью, иногда лучше своего учителя, особенно когда онъ рисуетъ вещь изысканную: свободно лежащую руку, въ особенности женскую руку, длинный палецъ, украшенный кольцомъ. Онъ болѣе сдержанъ, болѣе отшлифованъ, можно сказать, что онъ принадлежитъ къ болѣе избранному обществу. Онъ болѣе изысканъ, чѣмъ его учитель, потому что его учитель былъ самородокъ, и потому еще, что высокое положеніе избавляетъ отъ многаго и многое замѣняетъ.

Онъ былъ на двадцать четыре года моложе Рубенса; въ немъ не оставалось ничего отъ шестнадцатаго столѣтія. Онъ принадлежалъ къ первому поколѣнію семнадцатаго вѣка, и это чувствуется въ немъ. Это чувствуется, какъ въ физическомъ, такъ и въ нравственномъ складѣ, въ человѣкѣ и въ художникѣ, въ его красивомъ лицѣ и



Фанъ-Дейкъ. Pieta. Берлинъ.

въ его влеченіи къ красивымъ лицамъ; это чувствуется особенно въ его портретахъ. Въ этой области онъ чудесно отражаетъ высшій свѣтъ, свое общество и свою эпоху. Онъ ни разу не создалъ такого типа, который властно уводилъ бы его отъ истины, онъ точенъ, онъ видитъ ясно, онъ подмѣчаетъ сходство. Можетъ быть, онъ придаетъ всѣмъ своимъ моделямъ черты своей личной обаятельности; изображаетъ болѣе благородную осанку, болѣе изящный домашній костюмъ, болѣе изысканный покрой платья и расположеніе складокъ, болѣе красивыя, чистыя и бѣлыя руки. Во всякомъ случаѣ, онъ всегда относится внимательнѣе своего учителя къ хорошей одеждѣ, къ модамъ, къ шелковистымъ тканямъ, къ атласу, къ позументамъ, лентамъ, перьямъ и фантастическимъ мечамъ.

Рыцари превратились у него въ кавалеровъ; воины сбросили свои доспѣхи, свои шлемы. Это придворные

и завсегдатаи салоновъ, въ разстегнутыхъ камзолахъ, въ пышныхъ сорочкахъ, въ шелковыхъ чулкахъ, въ нарядныхъ панталонахъ, въ атласныхъ башмакахъ на высокихъ каблукахъ, моды и манеры его времени и его общества, которыя онъ болѣе, чѣмъ кто-либо другой, былъ призванъ изобразить во всей ихъ свѣтской изысканности. По своеобразной манерѣ письма, въ силу исключительной гармоніи натуры фанъ Дейка съ духомъ, потребностями и изяществомъ той эпохи, его искусство писать портреты современниковъ можетъ выдержать любое сравненіе. Его Карлъ I глубокимъ пониманіемъ модели и сюжета, простотой и благородствомъ стиля, совершенной красотой всѣхъ деталей, мѣткостью рисунка, колоритностью, необыкновенной изысканностью и правдивостью, совершенствомъ работы,—Карлъ I, говорю я, беря наиболѣе извѣстный во Франціи примѣръ, можетъ стать вровень съ кѣмъ угодно.

Его тройной портретъ въ Туринѣ—того же характера и имѣетъ такое же значеніе. Въ этомъ отношеніи онъ сдѣлалъ больше, чѣмъ кто бы то ни было послѣ Рубенса. Онъ дополнилъ Рубенса, прибавивъ къ его творчеству портреты, вполнѣ достойные его, лучшіе, чѣмъ его собственные. Онъ создалъ въ своей странѣ оригинальное искусство и, слѣдовательно, внесъ свою долю въ созданіе новаго искусства.

На чужбинѣ онъ сдѣлалъ еще больше, онъ породилъ цѣлую иностранную школу,—англійскую школу. Рейнольдсъ, Лауренсъ, Гейнсборо, я прибавлю сюда почти всѣхъ жанристовъ, вѣрныхъ англійскимъ традиціямъ, и самыхъ крупныхъ пейзажистовъ,—всѣ ведутъ свое происхожденіе непосредственно отъ фанъ Дейка и косвенно, черезъ фанъ Дейка, отъ Рубенса. Все это великія заслуги. И поэтому потомство, всегда инстинктивно чувствующее истину, отводитъ фанъ Дейку особое мѣсто между людьми перваго и людьми второго ранга. Никогда не было точно опредѣлено его мѣсто въ ряду великихъ людей; послѣ его смерти, какъ и при его жизни, за нимъ сохранилась привилегія держаться съ достоинствомъ, стоя у самаго трона.

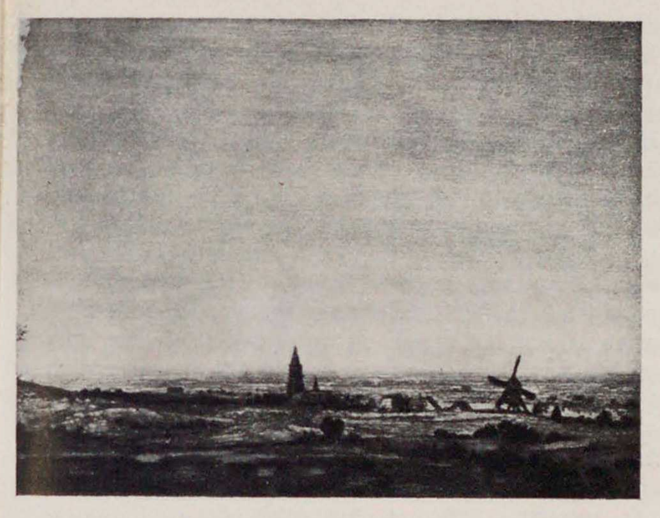
Тѣмъ не менѣе я повторяю то, что уже сказалъ: лич-

ный геній, личное обаяніе, личный талантъ фанъ Дейка были бы необъяснимы, если бы мы не имѣли передъ глазами тотъ солнечный свѣтъ, который бросаетъ на него такіе прекрасные отблески. Если бы мы стали искать, кто научилъ его этой новой манерѣ, этому свободному языку, въ которомъ ничего не осталось отъ стараго, мы увидѣли бы на немъ сіяніе, исходящее изъ другого источника,—не отъ его генія,—и въ концѣ концовъ догадались бы, что гдѣ нибудь по-близости должно было находиться великое исчезнувшее свѣтило.

Фанъ Дейка нельзя было бы уже назвать сыномъ Рубенса; мы должны были бы прибавить къ его имени: неизвѣстный мастеръ, и тайна его рожденія должна была бы стать достойнымъ сюжетомъ для его біографовъ.



ГОЛЛАНДІЯ.



Г. Сегерсъ. Голландскій пейзажъ. (1589 — † 1641). Берлинъ.

ГЛАВА I.

Гаага.

Гаага рѣшительно одинъ изъ наименѣе голландскихъ городовъ Голландіи и одинъ изъ наиболѣе оригинальныхъ городовъ въ Европѣ. Въ ней есть какъ разъ то количество туземной причудливости, которое придаетъ ей такое своеобразное очарованіе, и тотъ оттѣнокъ изящнаго космополитизма, который дѣлаетъ ее самымъ лучшимъ мѣстомъ для встрѣчъ. Все, что угодно, можно найти въ этомъ городѣ съ пестрыми нравами и въ то же время съ вполнѣ индивидуальной физіономіей, который кажется изысканно гостепріимнымъ со своимъ богатствомъ, чистотою, высокой живописностью и нѣсколько горделивой граціей. Мы находимъ въ немъ мѣстную аристократію, которая покидаетъ родной край, иностранную аристократію, которая прекрасно чувствуетъ себя тутъ, огромныя состоянія, созданныя въ глубинѣ азіатскихъ колоній и бла-

гополучно основавшіяся здѣсь, наконецъ, чрезвычайныхъ посланниковъ, появляющихся время отъ времени и, во всякомъ случаѣ, чаще, чѣмъ это нужно для всеобщаго мира.

Вотъ гдѣ я рекомендовалъ бы провести нѣкоторое время всѣмъ, кому безобразіе, плоскость, грохотъ, мелочность или тщеславная роскошь внушили отвращеніе къ большимъ городамъ, но не къ городамъ вообще. А что касается меня, то, если бы мнѣ надо было выбрать мѣсто для работы, гдѣ я чувствовалъ бы себя хорошо, мѣсто, гдѣ я могъ бы вдыхать тонкій воздухъ, видѣть красивыя вещи, мечтать о еще болѣе прекрасныхъ вещахъ, въ особенности, если бы у меня случились заботы, непріятности, затрудненія личнаго характера, и я нуждался бы въ спокойствіи, чтобы ихъ разрѣшить, и въ чарующей обстановкѣ, чтобы забыть о нихъ,— то я поступилъ бы такъ же, какъ Европа послѣ своихъ бурь: именно здѣсь я устроилъ бы свой конгрессъ.

Гаага—столица, что видно сразу, даже королевская резиденція: можно подумать, что она всегда была ею. Ей недостаетъ только дворца, достойнаго ея положенія, для того, чтобы всѣ черты ея физіономіи были въ согласіи съ ея конечнымъ назначеніемъ. Чувствуется, что она имѣла принцевъ штатгальтерами, что эти принцы были своего рода Медичи, что у нихъ было тяготѣніе къ трону, что они должны были царствовать гдѣ-нибудь, и не отъ нихъ зависѣло, что они не царствовали здѣсь. Гаага, такимъ образомъ, городъ высоко изысканный; это ея право, потому что она очень богата, и ея обязанность, потому что хорошія манеры и богатство— обычно одно и то же тамъ, гдѣ все обстоитъ благополучно. Она могла бы быть скучной; но въ ней лишь все размѣренно, корректно и мирно. Ей было бы позволительно быть спесивой, но она только пышна и чрезвычайно величественна. Она опрятна, это понятно само собой, но не такъ, какъ это можно предполагать; она опрятна, такъ какъ ея улицы хорошо содержатся, въ ней кирпичныя мостовыя, расписные особняки, безупречныя стекла, полированныя двери, блестящая мѣдь, такъ какъ ея воды красивы и зелены,—зелены, потому что

въ нихъ отражаются берега и онѣ никогда не загрязняются судами и отбросами матросской кухни.

Ея рощи удивительны. Рожденная по прихоти принца, служившая когда-то мѣстомъ охоты для голландскихъ графовъ, она питаетъ къ деревьямъ вѣковую страсть — наслѣдіе родного дремучаго лѣса, который былъ нѣкогда ея колыбелью. Здѣсь гуляютъ, справляютъ свои праздники, даютъ концерты, устраиваютъ скачки и маневры; а когда не пользуются ея прекрасными лѣсами, передъ глазами вѣчно стоитъ этотъ зеленый, темный и непроницаемый пологъ изъ дубовъ, буковъ, ясеней и кленовъ, который постоянная влажность лагунъ каждое утро словно вновь окрашиваетъ въ болѣе яркій и болѣе свѣжій зеленый цвѣтъ.

Большая домашняя роскошь, единственная, которую городъ выставляетъ напоказъ вмѣстѣ съ красотой своихъ водъ и великолѣпіемъ своихъ парковъ, роскошь, которой онъ украшаетъ свои сады, свои зимніе и лѣтніе салоны, свои бамбуковыя веранды, свои подъѣзды и балконы,—это невиданное изобиліе рѣдкихъ растеній и цвѣтовъ. Эти цвѣты приходятъ къ нему изо всѣхъ странъ и расходятся повсюду; здѣсь акклиматизируется Индія, прежде чѣмъ зацвѣсти въ Европѣ. Гаага сохранила, какъ наслѣдіе герцоговъ Нассаускихъ, любовь къ деревнѣ, къ катанью подъ сѣнью деревьевъ, къ звѣринцамъ и стадамъ, къ красивымъ животнымъ, свободно пасущимся на лугахъ. Ея архитектурный стиль связываетъ ее съ семнадцатымъ вѣкомъ Франціи. Ея фантазіи, отчасти ея обычаи, ея экзотическій нарядъ и ея запахъ идутъ къ ней изъ Азіи. Ея современный комфортъ прошелъ черезъ Англію и вернулся туда, такъ что теперь нельзя уже сказать, гдѣ онъ беретъ начало, въ Лондонѣ или въ Гаагѣ. Словомъ, это городъ, заслуживающій вниманія, потому что у него интересная внѣшность, и за этой внѣшностью еще болѣе интересное внутреннее содержаніе, ибо его изящная наружность таитъ много художественныхъ сокровищъ.

Сегодня я поѣхалъ въ Шевенингенъ. Дорога туда—крытая аллея, узкая и длинная, прямой линіей проходящая сквозь самое сердце рощъ. Тамъ свѣжо и темно—

какъ бы ни пылало небо и какъ бы оно ни было сине. Солнце покидаетъ васъ при входѣ и встрѣчаетъ снова при выходѣ. Выходъ—это уже начало дюнъ: широкая, волнующаяся пустыня, кое-гдѣ покрытая тощими травами и песками, какіе встрѣчаются по краямъ морского побережья. Вы проходите черезъ деревню, видите казино, купальныя заведенія, княжескіе павильоны, расцвѣченные голландскими флагами и гербами; вы подниматесь на дюны и съ нѣкоторымъ трудомъ спускаетесь внизъ, на берегъ. Передъ вами плоское, сѣрое, неуловимое и покрытое барашками сѣверное море.— Кто не былъ здѣсь и не видѣлъ этого? Невольно вспоминаются Рейсдаль, фанъ Гойенъ, фанъ де Вельде. Сразу узнаешь мѣста, съ которыхъ они писали. Я съ точностью могъ бы указать вамъ на то мѣсто, гдѣ они сидѣли, какъ-будто ихъ слѣдъ сохранился тамъ въ теченіе двухъ вѣковъ: слѣва море, справа идутъ вглубь уступы дюнъ и, постепенно уменьшаясь, мягко сливаются съ блѣднымъ горизонтомъ. Трава поблеклая, дюны бѣлесоватыя, береговой песокъ безцвѣтный, море молочное, небо шелковистое, покрытое облаками, чрезвычайно воздушное, отчетливо обрисованное и рельефное, какимъ его писали въ старину.

Даже въ минуты прилива плажъ безпредѣленъ. Какъ и прежде, гуляющіе образуютъ на немъ чрезвычайно эффектныя мягкія или яркія пятна. Черные тона здѣсь густы, бѣлые—плѣнительно просты и сочны. Масса свѣта, но вся картина тускла; трудно себѣ представить большее разнообразіе красокъ, а между тѣмъ цѣлое мрачно. Красный цвѣтъ единственный, сохраняющій свою живость въ этой поразительно глухой гаммѣ, которая такъ богата тонами, но тональность которой остается неизмѣнно суровой. Здѣсь играютъ дѣти, топчутся на одномъ мѣстѣ, подбѣгаютъ къ волнамъ, устраиваютъ хороводы, роютъ ямы въ пескѣ; гуляютъ женщины въ легкихъ одеждахъ,—много бѣлыхъ шелестящихъ платьевъ, съ блѣдно-голубымъ или нѣжно-розовымъ оттѣнкомъ, но не такихъ, какъ ихъ пишутъ въ наши дни, а какъ ихъ писали бы, трезво, не злоупотребляя кистью, если бы слѣдовали совѣтамъ Рейсдаля

и фанъ де Вельде. Мокрыя лодки около берега, съ тонкими снастями, черными мачтами и массивнымъ корпусомъ живо напоминаютъ старинные эскизы лучшихъ маринистовъ, написанные въ коричневомъ тонѣ; и когда проѣзжаетъ мимо купальная будка на колесахъ, кажется, что это карета принца Оранскаго, запряженная шестеркой сѣрыхъ въ яблокахъ коней.

Если вы помните нѣсколько простодушныхъ картинъ голландской школы, то вы уже знаете, что такое Шевенингенъ; онъ остался тѣмъ, чѣмъ былъ. Современная жизнь измѣнила нѣкоторые аксессуары; каждая эпоха даетъ ему новыхъ лицъ, приноситъ свои моды и нравы. Что изъ того? Мѣняется, самое большее, какой-нибудь оттѣнокъ въ силуэтѣ. Прежніе бюргеры, теперешніе туристы,—это только маленькое живописное пятно, движущееся и измѣнчивое, это—мимолетныя точки, которыя будутъ смѣнять другъ друга въ теченіе вѣковъ среди великаго неба, великаго моря, безконечныхъ дюнъ и пепельнаго песка.

А между тѣмъ, какъ-будто для того, чтобы ярче оттѣнить неизмѣнность бытія на фонѣ этихъ величавыхъ декорацій, та самая волна, которую столько разъ изучали, равномѣрно била въ пологій берегъ. Она развертывалась, катилась и умирала все съ тѣмъ же прерывистымъ и однообразнымъ плескомъ, который не измѣнился ни на іоту съ тѣхъ поръ, какъ стоитъ міръ. Море было пустынно. Гдѣ-то вдали собиралась гроза и опоясывала горизонтъ нависшими, сѣрыми и неподвижными тучами. Сегодня вечеромъ здѣсь будутъ сверкать молніи, и, если бы еще были живы Вильгельмъ фанъ де Вельде, Рейсдаль, не боявшійся вѣтра, и Бахгейзенъ, который умѣлъ хорошо изображать только вѣтеръ, то они пришли бы сюда наблюдать дюны при зловѣщемъ освѣщеніи и сѣверное море, когда оно охвачено гнѣвомъ.

Я вернулся другимъ путемъ, доѣхавъ по новому каналу до Princesse Graacht. Въ Maliebaan были скачки. Толпа народа еще стояла подъ деревьями, вплотную прислонясь къ темной стѣнѣ ихъ листвы, какъ-будто

нетронутый газонъ ипподрома былъ драгоцѣннымъ ковромъ, который нельзя было топтать.

Будь здѣсь немного меньше толкотни, не будь нѣсколькихъ черныхъ ландо подъ деревьями, и я могъ бы на основанiи того, что видѣлъ собственными глазами, дать вамъ описанiе одной изъ красивыхъ картинъ Павла Поттера, отдѣланныхъ такъ тщательно, точно вышитыхъ иглой, и такъ искусно подернутыхъ полутѣнями цвѣта морской воды,—тѣхъ картинъ, которыя онъ создавалъ въ дни сосредоточеннаго труда.



165

ГЛАВА II.

Начало голландской школы совпадаетъ съ первыми годами семнадцатаго вѣка. Нѣсколько злоупотребляя хронологическими датами, можно было бы точно опредѣлить день ея рожденія.

Она послѣдняя изъ великихъ школъ, быть можетъ, самая оригинальная, во всякомъ случаѣ, самая мѣстная. Мы видимъ, какъ въ одно и то же время и при однихъ и тѣхъ же условіяхъ возникаютъ два неразрывно связанныхъ явленія: новое государство и новое искусство. Происхожденіе голландскаго искусства, его характеръ, направленіе, пріемы, его быстрый ростъ, полное своеобразіе, та внезапность, съ которой оно родилось на другой день послѣ мира вмѣстѣ съ самой націей, какъ живой и естественный расцвѣтъ силъ народа, который счастливъ, который торопится познать себя,—обо всемъ этомъ уже много разъ говорилось краснорѣчиво и съ большимъ знаніемъ предмета. Поэтому я только вскользь коснусь здѣсь исторической стороны дѣла, чтобы какъ можно скорѣе перейти къ тому, что меня интересуетъ.

У Голландіи никогда не было много національныхъ живописцевъ и, можетъ быть, именно этой скудости она обязана тѣмъ, что впослѣдствіи могла насчитать такое большое число художниковъ, составляющихъ ея неотъемлемую собственность. Пока она сливалась съ Фландріей, эта послѣдняя мыслила, творила и писала за нее. У нея не было ни своего фанъ Эйка, ни своего Мемлинга, ни даже своего Рожера фанъ деръ Вейденъ. Брюггская школа на минуту заронила въ нее искру; она можетъ гордиться тѣмъ, что въ началѣ шестнадцатаго вѣка произвела національнаго генія въ лицѣ художника-гравера Луки Лейденскаго; но Лука Лейденскій не создалъ школы; этотъ короткій свѣтъ голландской жизни погасъ вмѣстѣ съ нимъ. Подобно тому, какъ

Стурбоутъ (Боутсъ изъ Гарлема), почти не отступаетъ отъ стиля и манеры примитивной фламандской школы, такъ и Мостартъ, Схорель, Геемскерке, несмотря на всѣ свои достоинства, не являются талантами настолько индивидуальными, чтобы дать характерный отпечатокъ своей странѣ.

Впрочемъ, итальянское вліяніе подчиняло себѣ въ равной мѣрѣ всѣхъ, кто держалъ въ рукѣ кисть, отъ Антверпена до Гарлема, и это было не послѣдней причиной того, что границы стирались, школы смѣшивались, художники теряли свой національный обликъ. У Яна Схореля не было уже при его жизни учениковъ. Послѣдній и наиболѣе знаменитый изъ нихъ, величайшій портретистъ, которымъ Голландія можетъ гордиться наравнѣ съ Рембрандтомъ, космополитъ, столь гибкій и мужественный, съ такимъ прекраснымъ образованіемъ и измѣнчивымъ стилемъ, но обладавшій могучимъ талантомъ, утратившій, впрочемъ, всѣ слѣды своего происхожденія, даже свое имя,— Антоній Моръ, или вѣрнѣе Антоніо Моро, Hispaniarum regis pictor, какъ онъ себя величалъ, умеръ въ 1588 году. Оставшіеся въ живыхъ почти перестали быть голландцами; у нихъ не было организаціи; они врядъ ли были способны вдохнуть новую жизнь въ школу: это были граверъ Гольціусъ, Корнелисъ изъ Гарлема, подражавшій Микель-Анджело, Бломартъ, писавшій въ стилѣ Корреджо, и Миревельтъ, хорошій художникъ-физіономистъ, искусный, корректный и сжатый, нѣсколько холодный, вполнѣ современный, мало національный, но, во всякомъ случаѣ, единственный, который не былъ итальянцемъ, и,—замѣтьте это,—портретистъ.

Голландіи было предначертано самой судьбой любить то, что похоже, вернуться къ этому въ одинъ прекрасный день и найти спасеніе въ портретной живописи.

Между тѣмъ приближается конецъ шестнадцатаго вѣка, и послѣ портретистовъ рождаются и формируются другіе художники. Между 1560 и 1597 годами вдругъ появляется значительное число этихъ новорожденныхъ; это уже наполовину возрожденіе. Благодаря множе-

167



Антоній Моръ. Фердинандъ Альварецъ де Толедо, герцогъ Альба (копія съ портрета 1557). Брюссель.



ству противорѣчій и разнообразію талантовъ, обрисовываются различныя теченія и умножаются разные пути. Художники пробуютъ свои силы во всѣхъ жанрахъ, во всѣхъ гаммахъ цвѣтовъ; образуются двѣ манеры: свѣтлая, которую защищаютъ рисовальщики, и темная, введенная колористами, которую рекомендуетъ итальянецъ Караваджо. Начинается исканіе красочныхъ эффектовъ, вырабатывается свѣтотѣнь. Палитра становится свободнѣе, рука также. Уже появляются прямые предшественники Рембрандта. Жанръ, въ тѣсномъ смыслѣ этого слова, отдѣляется отъ исторической живописи; въ пейзажѣ, можно сказать, почти найдена его современная форма. Наконецъ, удается создать почти историческій и глубоко національный жанръ: гражданскую картину; и именно этимъ завоеваніемъ, наиболѣе совершеннымъ по формѣ, заканчивается шестнадцатое и открывается семнадцатое столѣтіе. Въ этой области большихъ полотенъ съ многочисленными портретами—этихъ doelen или regenten stukken, употребляя точное названіе этихъ чисто голландскихъ произведеній,—можетъ быть, будутъ сдѣланы новыя открытія, но болѣе совершеннаго не будетъ создано ничего.

Какъ видите, мы уже имѣемъ зародыши школы; но самой школы еще нѣтъ. Не въ талантахъ недостатокъ: таланты, напротивъ, изобилуютъ. Среди этихъ художниковъ, ищущихъ образованія и стоящихъ на перепутьи, есть искусные мастера, среди нихъ окажется даже два - три великихъ живописца. Морельзе, вышедшій изъ Миревельта, Янъ Равештейнъ, Ластманъ, Пинасъ, Франсъ Хальсъ, общепризнанный мастеръ, Пулембургъ, фанъ Схоттенъ, фанъ де Венне, Теодоръ де Кейзеръ, Хонтхорстъ, Кейпъ старшій, наконецъ, Исайя фанъ де Вельде и фанъ Гойенъ — были занесены въ метрическія книги въ 1597 году. Я называю одни имена безъ всякихъ комментарій. Вы сами легко опредѣлите, кто изъ нихъ войдетъ въ исторію; вы сумѣете, конечно, различить, какія имена означаютъ одиночныя попытки, какія предвѣщаютъ будущихъ мастеровъ, и поймете, чего недоставало Голландіи и что было ей совершенно



Диркъ Якобсъ (?)—1567. Стрѣлки. Амстердамъ.

необходимо для того, чтобы не обмануться въ своихъ лучшихъ упованіяхъ.

Моментъ былъ критическій. Въ Голландіи—никакой устойчивости въ политической жизни и, слѣдовательно, игра случая во всемъ; во Фландріи, наоборотъ, то же пробужденіе, но вмѣстѣ съ тѣмъ прочное благополучіе, отъ котораго такъ далека была Голландія. Фландрія изобиловала художниками, уже вполнѣ опредѣлившимися или совсѣмъ близкими къ этому. Какъ разъ въ это время въ ней образовалась новая школа, вторая на протяженіи столѣтія съ небольшимъ, столь же блестящая, какъ и первая, но бывшая гораздо болѣе опаснымъ сосѣдомъ, такъ какъ она была чрезвычайно своеобразной и господствующей. Страна имѣла сносное и хорошо настроенное правительство, старинные обычаи, опредѣленную и болѣе твердую организацію, традиціи, общество. Къ вліяніямъ, исходившимъ свыше, присоединялась потребность въ роскоши, а изъ нея вытекала самая настоятельная потребность въ искусствѣ. Однимъ словомъ, самые энергичные стимулы и

самыя серьезныя причины заставляли Фландрію второй разъ стать великимъ очагомъ искусства. Только двухъ вещей ей еще не хватало: нѣсколькихъ лѣтъ мира—но онъ скоро долженъ былъ для нея настать—и великаго художника, который могъ бы создать школу,—онъ явился.

Въ тотъ самый 1609 годъ, который долженъ былъ рѣшить судьбу Голландіи, выступаетъ на сцену Рубенсъ.

Все зависѣло отъ политической или военной случайности. Если Голландія будетъ покорена и разбита, она потеряетъ самостоятельность во всемъ. Зачѣмъ два различныхъ искусства у одного народа, съ одинаковымъ политическимъ строемъ? Къ чему школа въ Амстердамѣ и какую роль играла бы она въ странѣ, обреченной отнынѣ на зависимость отъ итало-фламандскихъ вліяній? Что сталось бы съ этими самобытными талантами, такими вдохновенными, свободными и провинціальными, такъ мало способными создать искусство цѣлаго государства? Допустимъ даже, что Рембрандтъ упорно продолжалъ бы культивировать въ чуждой средѣ свое искусство, такъ мало къ ней приспособленное,—но можете ли вы представить его себѣ принадлежащимъ къ антверпенской школѣ, господство которой простиралось бы отъ Брабанта до Фрисландіи, ученикомъ Рубенса, пишущимъ для каѳедральныхъ соборовъ, расписывающимъ дворцы и получающимъ содержаніе отъ герцоговъ?

Для того, чтобы родился на свѣтъ голландскій народъ, чтобы вмѣстѣ съ нимъ родилось голландское искусство, было необходимо,—и вотъ почему исторія того и другого такъ логически послѣдовательна,—было необходимо, чтобы произошла революція, чтобы она была глубока и увѣнчалась полнымъ успѣхомъ. Было необходимо, кромѣ того,—и отъ этого въ значительной мѣрѣ зависѣло право Голландіи на милости судьбы,—чтобы эта революція имѣла за себя справедливость, разумъ, необходимость, чтобы народъ заслужилъ все то, что онъ желалъ получить, чтобы онъ былъ рѣшителенъ, убѣжденъ въ своей правотѣ, трудолюбивъ, терпѣливъ,

героиченъ и благоразуменъ, чуждался ненужныхъ смутъ и показалъ бы себя во всѣхъ отношеніяхъ достойнымъ быть самому себѣ господиномъ.

Провидѣніе какъ-будто обратило свой взоръ на этотъ маленькій народъ, вникло въ его горести, взвѣсило его достоинства, удостовѣрилось въ его силахъ, пришло къ заключенію, что все въ этомъ народѣ соотвѣтствуетъ его предначертаніямъ, и что настало время совершить для него исключительное чудо. Война, вмѣсто того, чтобы разорить, обогащаетъ его; борьба, вмѣсто того, чтобы истощить, укрѣпляетъ, возвышаетъ и закаляетъ его. Такъ же, какъ онъ дѣйствовалъ противъ стольких физическихъ препятствій,—противъ моря, наводненій, климата,—дѣйствуетъ онъ противъ чужеземнаго врага. Онъ выходитъ побѣдителемъ. То, что должно было раздавить его, приноситъ ему пользу. Его заботитъ лишь одна мысль: обезпечить свое существованіе; онъ подписываетъ два, отдѣленныхъ промежуткомъ въ тридцать лѣтъ, договора, которые даютъ ему — сперва свободу, затѣмъ единство. Чтобы утвердить свою собственную жизнь и дать ей блескъ, свойственный преуспѣвающимъ культурамъ, ему остается одно— немедленно создать такое искусство, которое бы освятило, одухотворило эту жизнь, представило бы ея сокровенную сущность; и такое искусство появляется въ результатѣ двѣнадцатилѣтняго перемирія. Этотъ результатъ такъ непосредственно вытекаетъ изъ политическаго момента, которому онъ соотвѣтствуетъ, что право имѣть національную и свободную школу живописи, а также увѣренность въ томъ, что эта школа не погибнетъ на другой день послѣ мира, какъ будто входили въ число условій трактата 1609 года.

Тотчасъ же наступаетъ успокоеніе; надъ душами пронеслось вѣяніе, болѣе мягкое и благотворное, которое оживило почву, нашло сѣмена, готовыя пустить ростки, и дало имъ взойти. Какъ это бываетъ при наступленіи сѣверной весны съ ея внезапнымъ произрастаніемъ и буйнымъ расцвѣтомъ послѣ долгой зимней стужи, мы съ изумленіемъ стоимъ передъ неожиданнымъ зрѣлищемъ, видя, какъ въ такой короткій

срокъ, въ какія-нибудь тридцать лѣтъ, на такомъ незначительномъ пространствѣ, на этой неблагодарной, безплодной почвѣ, въ странѣ, окутанной грустью, въ атмосферѣ тяжелыхъ жизненныхъ условій, появляется на свѣтъ Божій такой сонмъ художниковъ и притомъ великихъ художниковъ. Художники появляются на свѣтъ повсюду, по нѣскольку въ одинъ годъ: въ Амстердамѣ, въ Дордрехтѣ, въ Лейденѣ, въ Дельфтѣ, въ Утрехтѣ, въ Роттердамѣ, въ Энккейзенѣ, въ Гарлемѣ, порою даже по ту сторону границы, какъ бы изъ сѣмянъ, упавшихъ за предѣлы поля. Только двое родились раньше, чѣмъ пробилъ часъ,—фанъ Гойенъ, родившійся въ 1596 году, и Вейнантсъ, увидѣвшій свѣтъ въ 1600. Годъ рожденія Кейпа—1605. 1608 годъ—одинъ изъ самыхъ плодородныхъ: въ этомъ году родились: Тербургъ, Брауверъ и Рембрандтъ, на разстояніи лишь нѣсколькихъ мѣсяцевъ. Адріанъ фанъ Остаде, оба Бота и Фердинандъ Боль родились въ 1610 году; фанъ деръ Хельстъ, Герардъ Доу—въ 1613; Метсу—въ 1615, Аартъ фанъ деръ Нееръ между 1613 и 1619; Вуверманъ въ 1620; Вэниксъ, Эвердингенъ и Пинакеръ въ 1621; Бергэмъ въ 1624; Павелъ Поттеръ прославилъ 1625 годъ; Янъ Стэнъ—1626; навсегда незабвеннымъ останется 1630 годъ, потому что въ этомъ году появился на свѣтъ величайшій въ мірѣ, на ряду съ Клодомъ Лоррэномъ, пейзажистъ: Яковъ Рейсдаль.

Истощены ли этимъ всѣ соки? Нѣтъ еще. Дата рожденія Питера де Хога не установлена, но она можетъ быть помѣщена между 1630 и 1635 годами. Гоббема—современникъ Рейсдаля; фанъ деръ Хейденъ родился въ 1637 году; наконецъ, Адріанъ фанъ де Вельде, самый послѣдній изъ великихъ мастеровъ, появляется на свѣтъ въ 1639. Въ годъ рожденія этого поздняго отпрыска Рембрандту исполнилось тридцать лѣтъ, и если взять за основную дату 1632 годъ, годъ появленія Урока анатоміи, то вы увидите, что двадцать три года спустя послѣ того, какъ были оффиціально признаны Соединенныя Провинціи, не считая нѣсколькихъ запоздавшихъ художниковъ, голландская школа достигла своего перваго расцвѣта.

Если вспомнить историческія событія того времени легко представить себѣ, каковы должны были быт стремленія, характеръ и будущая судьба этой школы, но, прежде чѣмъ фанъ Гойенъ и Вейнантсъ проложил дорогу, прежде чѣмъ Тербургъ, Метсу, Кейпъ, Остад и Рембрандтъ показали, какія задачи они себѣ ставили, можно было съ нѣкоторымъ основаніемъ задать себѣ вопросъ, что будутъ писать художники въ такой моментъ и въ такой странѣ?

Революція, которая дала голландскому народу свободу, сдѣлала его богатымъ и предпріимчивымъ, въ то же время лишила его того, что являлось во всѣхъ другихъ странахъ жизненной основой великихъ школъ. Она измѣнила вѣрованія, сократила многія потребности, уничтожила многія привычки, сдѣлала голыми стѣны, запретила изображеніе какъ античныхъ, такъ и евангельскихъ сценъ, пресѣкла обширныя по замыслу произведенія кисти, — церковныя, декоративныя картины, полотна большихъ размѣровъ. Ни одна страна никогда не ставила передъ своими художниками такъ настойчиво альтернативу: быть оригинальными, или не существовать вовсе.

Передъ художниками стояла слѣдующая проблема: данъ буржуазный народъ, практическій, не склонный къ мечтаніямъ, погруженный въ заботы, чуждый всякаго мистицизма, враждебный латинскому міровоззрѣнію, съ прерванными традиціями, съ культомъ безъ образовъ, съ наклонностью къ бережливости; требуется найти такое искусство, которое пришлось бы ему по вкусу, было бы доступно ему и отражало бы его. Одинъ современный писатель, очень свѣдущій въ этихъ вопросахъ, высказалъ весьма остроумную мысль, что передъ такимъ народомъ стояла лишь одна задача, очень простая и въ то же время очень смѣлая,—впрочемъ, изъ всѣхъ задачъ единственная, которую онъ неизмѣнно разрѣшалъ въ теченіе пятидесяти лѣтъ, а именно: созданіе своего портрета.

Этимъ все сказано. Голландская живопись, какъ это вскорѣ было замѣчено, не была и не могла быть ничѣмъ другимъ, какъ портретомъ Голландіи, изобра-

женіемъ ея внѣшняго облика, вѣрнымъ, точнымъ, полнымъ сходства и безъ всякихъ прикрасъ. Портретъ людей и мѣстностей, буржуазныхъ нравовъ, площадей, улицъ, деревенскихъ луговъ, моря и неба,—такова должна была быть въ своихъ первоначальныхъ основахъ программа голландской школы, и такова она была, начиная съ перваго дня вплоть до своего упадка.

На первый взглядъ нѣтъ ничего проще, какъ открыть это будничное искусство; а между тѣмъ за все время существованія живописи не было сдѣлано болѣе огромнаго и новаго открытія.

Все сразу измѣнилось въ манерѣ понимать, видѣть и передавать: точка зрѣнія, художественный идеалъ, выборъ матеріала для изученія, стиль и методъ. Итальянская живопись въ ея прекраснѣйшихъ достиженіяхъ, фламандская живопись въ ея наиболѣе благородныхъ стремленіяхъ, не стали еще китайской грамотой, ибо ихъ не разучились любить, но онѣ сдѣлались мертвыми языками, такъ какъ къ нимъ не будутъ обращаться болѣе.

Въ прежнее время существовала привычка мыслить возвышенно, отвлеченно; искусство выбирало предметы, украшало ихъ и исправляло; оно жило скорѣе въ мірѣ абсолютнаго, чѣмъ въ мірѣ относительнаго, видѣло природу такой, какъ она есть, но предпочитало изображать ее далекой отъ дѣйствительности. Все, такъ или иначе, было связано съ человѣческой личностью, зависѣло отъ нея, подчинялось ей и было сколкомъ съ нея, потому что извѣстныя пропорціи и извѣстныя свойства,—грація, сила, благородство, простота,—въ совершенствѣ изученныя въ человѣкѣ и приведенныя въ систему, примѣнялись также ко всему, что не было человѣкомъ. Въ результатѣ получалось какое-то универсальное человѣчество или очеловѣченная вселенная, прообразомъ которой являлось человѣческое тѣло въ его идеальныхъ пропорціяхъ. Исторія, видѣнія, вѣрованія, догмы, миѳы, символы, эмблемы, — все, что могли выразить человѣческія формы, находило выраженіе почти исключительно въ этихъ формахъ. Природа служила лишь смутнымъ фономъ для этой всепо-

глощающей личности; на природу смотрѣли, самое большее, какъ на раму, которая должна стушевываться и исчезать сама собой, какъ только появлялся человѣкъ. Все было основано на методѣ исключенія и синтезѣ. Такъ какъ каждый предметъ долженъ былъ заимствовать свою пластическую форму у одного и того же идеала, то ничто не отступало отъ него. Въ силу этихъ законовъ историческаго стиля было необходимо, чтобы планъ картины сокращался, горизонтъ суживался, деревья отступали назадъ, чтобы небо было менѣе измѣнчивымъ, атмосфера болѣе прозрачной и ровной, человѣкъ болѣе похожъ на самого себя, чаще обнаженъ, чѣмъ одѣтъ, сложенъ безупречно, обладалъ прекраснымъ лицомъ для того, чтобы съ бòльшимъ величіемъ играть возложенную на него роль. Теперь задача упрощается. Дѣло идетъ о томъ, чтобы къ каждому предмету отнестись съ должнымъ вниманіемъ, поставить человѣка на его истинное мѣсто и, въ случаѣ надобности, обойтись безъ него.

Настало время мыслить менѣе напряженно, спуститься съ облаковъ, пристальнѣе вглядываться въ окружающіе предметы и писать ихъ такъ же хорошо, какъ и раньше, но совершенно иначе. Это искусство толпы, ѓражданина, человѣка труда, выбившагося благодаря своимъ собственнымъ усиліямъ, искусство parvenu и перваго встрѣчнаго, созданное только для него и имъ самимъ. Надо научиться смиренію у простыхъ и мелкихъ вещей, научиться утонченности у вещей утонченныхъ, принять ихъ всѣ, ничего не опуская и не презирая, проникнуть въ ихъ сокровенную сущность, любовно отнестись къ ихъ бытію; для этого необходимы симпатія, чуткая любознательность и терпѣніе. Отнынѣ геніальность будетъ состоять въ томъ, чтобы не имѣть никакихъ предвзятыхъ мнѣній, забыть то, что знаешь, подчиниться своей модели и ждать приказаній только отъ нея. Ничего никогда не прикрашивать, ничего не облагораживать, ничего не порицать! Все это только ложь и суета. Развѣ не заложена въ каждомъ художникѣ, достойномъ этого имени, какая-то сила, безсознательно направляющая его по этому пути?

Даже если не переступать границъ Семи Провинцій, поле наблюденія представляется безпредѣльнымъ. Уголокъ сѣверной страны съ водами, лѣсами, морскими далями—это цѣлый маленькій мірокъ! Съ точки зрѣнія наблюдателя, его вкусовъ и интересовъ, самая крохотная страна, добросовѣстно изученная, становится неисчерпаемымъ источникомъ, разнообразнымъ, какъ жизнь, столь же богатымъ впечатлѣніями, какъ человѣческая душа богата способностью воспринимать ихъ. Голландская школа имѣетъ возможность расти и работать въ теченіе цѣлаго столѣтія; у Голландіи хватитъ матеріала для неутомимой пытливости художниковъ, пока въ нихъ не погаснетъ любовь къ родинѣ.

Эта страна со своими пастбищами и полдерами способна удовлетворить всѣ наклонности; въ ней есть то, что создано для нѣжныхъ натуръ, и то, что создано для натуръ грубыхъ; въ ней найдутъ очарованіе люди, склонные къ меланхоліи, и люди съ пылкимъ темпераментомъ; тѣ, кто любитъ смѣяться, и тѣ, кто любитъ мечтать. Въ этой странѣ—пасмурные дни и яркое, веселое солнце, блестящая морская гладь и черныя, бурныя волны; пастбища съ фермами, берега съ судами, и почти всегда вѣтеръ на широкомъ просторѣ,—сильные бризы съ Зюдерзее, которые сгоняютъ тучи, пригибаютъ къ землѣ деревья, заставляютъ перебѣгать тѣни и солнечныя пятна, приводятъ въ движеніе крылья мельницъ. Прибавьте къ этому города, домашнюю и уличную жизнь, карнавалы, бражничанье, чинные нравы, изящество, нужду бѣдняковъ, ужасы зимъ, бездѣлье въ кабакахъ, наполненныхъ клубами табачнаго дыма, пивныя кружки и разбитныхъ служанокъ, профессіи и кварталы, подозрительные во всѣхъ отношеніяхъ,—а, съ другой стороны, уютъ семейной жизни, благодѣянія труда, богатые урожаи на плодородныхъ нивахъ, пріятное времяпровожденіе на открытомъ воздухѣ по окончаніи занятій, кавалькады, сьесты, охотничьи забавы; прибавьте, наконецъ, общественную жизнь, городскія процессіи, пиршества,—и вы составите себѣ представленіе объ элементахъ совершенно новаго искусства съ сюжетами, старыми какъ міръ.

Отсюда гармоничное единство въ духѣ школы и самое поразительное разнообразіе, которое когда-либо возникало въ опредѣленномъ кругѣ идей.

Голландскую школу называютъ жанровой; но разложите ее на составные элементы, и вы найдете въ ней живописцевъ групповыхъ сценъ, животныхъ, офиціальныхъ картинъ, nature morte, цвѣтовъ, пейзажистовъ и маринистовъ, и въ каждой категоріи почти столько же подраздѣленій, сколько темпераментовъ, отъ колористовъ до идеологовъ, отъ простыхъ копировальщиковъ до мастеровъ искусныхъ построеній, отъ любителей чужихъ странъ до домосѣдовъ, отъ юмористовъ, которыхъ забавляетъ и плѣняетъ человѣческая комедія, до художниковъ, которые бѣгутъ отъ нея, отъ Браувера и Остаде до Рейсдаля, отъ безстрастнаго Поттера до шумнаго и безпутнаго Яна Стэна, отъ остроумнаго и веселаго фанъ де Вельде до того угрюмаго мыслителя, который, живя на глазахъ у всѣхъ, тѣмъ не менѣе не вступалъ въ общеніе ни съ кѣмъ, не повторялъ никого, но соединялъ въ себѣ всѣхъ, который, казалось, изображалъ свою эпоху, свою страну, своихъ друзей, себя самого, но въ сущности писалъ лишь одно—невѣдомые тайники человѣческой души: я говорю, разумѣется, о Рембрандтѣ.

Какова точка зрѣнія, таковъ и стиль, каковъ стиль, таковъ и методъ. Если оставить въ сторонѣ Рембрандта, который является исключеніемъ, какъ въ своей странѣ, такъ и повсюду, для своего времени и для всѣхъ временъ, вы замѣтите лишь одинъ стиль и одинъ методъ въ мастерскихъ Голландіи. Всѣ задаются одной цѣлью—подражать тому, что существуетъ въ дѣйствительности, внушать любовь къ изображаемому, ярко выражать простыя, живыя и опредѣленныя ощущенія. Такимъ образомъ принципъ этого стиля простъ и ясенъ. Для него законъ—быть искреннымъ, обязанность—быть правдивымъ. Его первое условіе—быть скромнымъ, естественнымъ, характернымъ; онъ вытекаетъ изъ совокупности духовныхъ качествъ: непосредственности, терпѣнія, прямоты. Можно сказать, что домашнія добродѣтели переселились изъ частной жизни въ художе-



Рейсдаль. Бурное море. Берлинъ.

ственное творчество и стали одновременно наставницами хорошаго поведенія и хорошей живописи. Если вы отнимете у голландскаго искусства то, что можно назвать честностью, то вы не поймете его жизненной основы, не сможете опредѣлить ни его нравственнаго облика, ни его стиля. Но, какъ въ проявленіяхъ самой будничной жизни нашъ образъ дѣйствій опредѣляется той или иной движущей силой, такъ и въ этомъ искусствѣ, слывущемъ за столь положительное, въ этихъ художникахъ, большинство которыхъ заслужило репутацію близорукихъ подражателей природы, вы чувствуете высоту и доброту души, нѣжную привязанность къ истинѣ, сердечную склонность къ реальному,—то, что даетъ ихъ произведеніямъ ту цѣнность, которой, повидимому, не имѣютъ изображенные въ нихъ предметы. Вотъ гдѣ источникъ ихъ идеала. Этотъ идеалъ мало кѣмъ замѣченъ, многіе относятся къ нему съ пренебреженіемъ; но онъ несомнѣненъ для того, кто желаетъ его усвоить, и въ высшей степени привлекателенъ для того, кто умѣетъ его цѣнить. Порою искра болѣе пылкой воспріимчивости дѣлаетъ этихъ художниковъ мыслителями, даже поэтами;

при случаѣ я вамъ скажу, какое мѣсто въ исторіи нашего искусства я отвожу вдохновенію и стилю Рейсдаля.

Основой этого искренняго стиля и первымъ слѣдствіемъ упомянутой честности является рисунокъ, совершенный рисунокъ. Голландскій художникъ, не обладающій безукоризненнымъ рисункомъ, не заслуживаетъ вниманія. Въ Голландской школѣ есть, напримѣръ, такіе, какъ Поттеръ, геніальность котораго состоитъ въ точныхъ измѣреніяхъ и способности прослѣдить движеніе линіи. Гольбейнъ по своему дѣлалъ то же самое, и это создало ему въ центрѣ всѣхъ школъ и внѣ ихъ совершенно особую, почти исключительную славу. Каждый предметъ въ силу того интереса, который онъ представляетъ, долженъ быть изученъ въ своихъ формахъ, и прежде, чѣмъ писать его, его надо нарисовать. Въ этомъ отношеніи ничто не является второстепеннымъ. Мѣстность съ ея убѣгающей далью, облако съ его движеніемъ, зданіе съ законами перспективы, лицо съ его выраженіемъ, характерными чертами, неуловимыми оттѣнками, рука съ ея жестомъ, платье со своими складками, животное со своей поступью, строеніемъ, основными особенностями своей породы и инстинктовъ,—все одинаково входитъ въ это провозгласившее равенство искусство и пользуется, такъ сказать, одинаковыми правами по отношенію къ рисунку. Цѣлые вѣка думали и теперь еще думаютъ во многихъ школахъ, что достаточно положить на полотно воздушныя краски, оттѣнить ихъ сѣрыми или лазоревыми тонами, чтобы выразить небесную даль, высоту зенита и обычныя измѣненія атмосферы. Примите теперь во вниманіе, что въ Голландіи небо часто занимаетъ половину картины, а иногда даже всю картину цѣликомъ, что здѣсь интересъ раздѣляется или перемѣщается. Необходимо, чтобы небо двигалось и увлекало насъ, чтобы оно высилось и поднимало насъ кверху; необходимо, чтобы заходило солнце, восходила луна, чтобы дѣйствительно чувствовались день, вечеръ и ночь, чтобы было жарко или холодно, чтобы на картинѣ ощущались дрожь, радость, сосредоточенное настроеніе. Если рисунокъ, который ставитъ себѣ такія задачи, нельзя назвать



Рейсдаль. Видъ Гарлема. Амстердамъ.

самымъ благороднымъ изъ всѣхъ, то, во всякомъ случаѣ, нетрудно убѣдиться, что онъ не лишенъ глубины и извѣстной цѣнности. И пусть тотъ, кто сомнѣвается въ искусствѣ и геніальности Рейсдаля и фанъ деръ Неера, найдетъ во всемъ мірѣ другого художника, который писалъ бы небо, какъ они, сказалъ бы такъ много и съ такимъ совершенствомъ. Вездѣ въ голландской живописи мы находимъ тотъ же совершенный рисунокъ, точный, опредѣленный, естественный, наивный,—видимо, плодъ ежедневныхъ наблюденій, и этотъ рисунокъ, какъ я указалъ, слѣдуетъ назвать мастерскимъ, но не заученнымъ.

Одно слово можетъ опредѣлить особую прелесть этого скромнаго мастерства, этой опытности, лишенной всякой позы, цѣнность и истинный характеръ стиля этихъ мастеровъ: мы видимъ среди нихъ болѣе сильныхъ и менѣе сильныхъ, но среди нихъ нѣтъ ни одного педанта.

Что касается ихъ палитры, то она не уступаетъ ихъ рисунку; она не выше и не ниже его, и въ этомъ причина совершенной гармоніи ихъ метода. Всѣ голландскіе художники пишутъ одинаково, и никто не писалъ и не пишетъ, какъ они. Если вы всмотритесь въ Тенирса, въ Брейгеля, въ Павла Бриля, то увидите, что, несмотря на извѣстное сходство въ характерахъ и почти тождественность стремленій, ни Павелъ Бриль, ни Брейгель, ни даже Тенирсъ, наиболѣе голландскій изъ всѣхъ фламандскихъ художниковъ, не получили голландскаго воспитанія.

Всякую голландскую картину можно узнать уже по ея внѣшнему виду, по нѣсколькимъ отличительнымъ признакамъ. Она небольшого размѣра, у нея мощныя и чистыя краски, производимое ею впечатлѣніе сконцентрировано и какъ бы концентрично.

Такая картина создана прилежнымъ трудомъ, въ ней много порядка, въ ней видна твердая рука и усидчивость въ работѣ; нужна полная сосредоточенность, чтобы создать ее и такая же сосредоточенность, чтобы ее изучить. Въ основѣ ея лежитъ глубокій замыселъ, и только путемъ самоуглубленія можно постичь ее. Здѣсь происходитъ почти осязаемое воздѣйствіе внѣшнихъ предметовъ на глазъ художника, а черезъ глазъ на его мозгъ. Ни одна живопись не даетъ болѣе яснаго представленія объ этомъ тройномъ и безмолвномъ процессѣ: почувствовать, обдумать и выразить. Ни одна живопись также не отличается большей содержательностью, такъ какъ ни одна не заключаетъ такъ много на такой незначительной площади и не должна столько выражать на такомъ ограниченномъ пространствѣ. Въ силу именно этого свойства все въ ней принимаетъ болѣе точныя, болѣе опредѣленныя формы, получаетъ большую интенсивность. Ея краски ярче, рисунокъ интимнѣе, произ-

водимое впечатлѣніе цѣльнѣе, интересъ болѣе сосредоточенъ. Никогда картина не расплывается, не рискуетъ слиться съ рамой или выступить изъ нея. Нужны невѣжество или безконечная наивность Поттера, чтобы такъ мало заботиться о построеніи картины, а это, повидимому, является основнымъ закономъ искусства его родины.

Каждую голландскую картину можно назвать вогнутой; я хочу сказать, что она слагается изъ кривыхъ, описанныхъ вокругъ одной, опредѣленной замысломъ точки изъ тѣней, расположенныхъ концентрически вокругъ доминирующаго свѣта. Все это рисуется, пишется и освѣщается по кругу, имѣетъ прочное основаніе, убѣгающій верхъ и округленные углы, сходящіеся въ центрѣ. Благодаря этому картина получаетъ глубину, и предметы, изображенные на ней, удаляются отъ глаза зрителя. Ни одна живопись не ведетъ насъ съ большей увѣренностью отъ перваго плана къ послѣднему, отъ рамы къ горизонту. На голландской картинѣ словно живешь, разгуливаешь, смотришь вглубь, готовъ поднять голову, чтобы измѣрить небо. Все способствуетъ этой иллюзіи: строгость воздушной перспективы, полное соотвѣтствіе цвѣтовъ и ихъ valeurs съ мѣстомъ, которое занимаетъ предметъ. Всякая другая живопись, чуждая голландской школѣ съ ея перспективой, прозрачностью воздуха, глубокими далями, кажется плоской и лежащей на поверхности полотна. Тенирсъ въ своихъ плэнерныхъ картинахъ, написанныхъ свѣтлою гаммою, почти исключительно зависитъ отъ Рубенса; у него тотъ же духъ, та же страстность, нѣсколько поверхностная кисть, болѣе граціозная, чѣмъ интимная манера; насилуя термины, можно сказать, что онъ скорѣе декораторъ, чѣмъ живописецъ въ глубокомъ смыслѣ слова.

Я не сказалъ всего и, тѣмъ не менѣе, останавливаюсь. Чтобы быть исчерпывающимъ, слѣдовало бы разсмотрѣть одинъ за другимъ всѣ составные элементы голландскаго искусства, такого простого и въ то же время столь сложнаго. Слѣдовало бы изучить голландскую палитру, разсмотрѣть ея основу, ея средства, ея предѣлы и пріемы,

понять и объяснить, почему она такъ немногосложна, почти одноцвѣтна и тѣмъ не менѣе такъ богата по результатамъ, почему она одна и та же у всѣхъ художниковъ и въ то же время чрезвычайно разнообразна, почему ея свѣтлые тона рѣдки и незначительны, а тѣни играютъ доминирующую роль,—что составляетъ обычный законъ освѣщенія, идущаго наперекоръ законамъ природы, особенно на открытомъ воздухѣ; и было бы интересно опредѣлить, сколько въ этой добросовѣстной живописи заключено искусства, комбинацій, преднамѣренности и почти всегда остроумныхъ системъ.

Послѣ этого слѣдовало бы изучить технику, искусное пользованіе кистью, необыкновенную аккуратность, примѣненіе гладкихъ поверхностей, тонкость слоя и лучистость красокъ, сверкающихъ, какъ металлъ и драгоцѣнные каменья. Слѣдовало бы выяснить, какимъ образомъ эти чудные мастера распредѣляли свою работу—писали ли они на свѣтломъ или на темномъ фонѣ, вносили ли они оттѣнки по примѣру примитивныхъ школъ въ самыя краски, или работали на ихъ поверхности.

Хотя всѣ эти вопросы, особенно послѣдній, были предметомъ многочисленныхъ гипотезъ, еще никому не удалось ни выяснить, ни разрѣшить ихъ.

Но мои бѣглыя замѣтки не являются ни изслѣдованіемъ, ни исчерпывающимъ трактатомъ, а тѣмъ болѣе теоретическимъ курсомъ. Представленіе, которое обыкновенно составляютъ себѣ о голландской живописи и которое я попытался кратко формулировать, достаточно для того, чтобы отграничить ее отъ другихъ школъ; точно также правильно и въ высшей степени ярко обычное представленіе о голландскомъ художникѣ за его мольбертомъ. Мы представляемъ себѣ погруженнаго въ работу человѣка, слегка сгорбившагося, съ новой палитрой, съ прозрачными красками, тонкими кистями, сосредоточеннымъ выраженіемъ лица, осторожной рукой, пишущаго въ полусвѣтѣ, непримиримаго врага пыли. Всѣ они, будь то Герардъ Доу или Міерисъ, походятъ на этотъ образъ. Быть можетъ, они были менѣе робки, чѣмъ это думаютъ, смѣялись съ большимъ увлеченіемъ, чѣмъ это предполагаютъ,—но ихъ геній былъ

именно такимъ, какою была ихъ манера садиться за работу. Фанъ Гойенъ и Вейнантсъ еще въ началѣ вѣка установили извѣстные законы; традиція переходила отъ учителей къ ученикамъ, и въ теченіе цѣлаго столѣтія они, не уклоняясь въ сторону, слѣдовали по разъ намѣченному пути.

ГЛАВА III.

Сегодня вечеромъ, уставъ отъ осмотра столькихъ картинъ, отъ восхищенія ими и споровъ съ самимъ собой, я гулялъ по берегу Вивье (Vidjver).

Я пришелъ туда поздно и долго оставался тамъ. Это—своеобразное, уединенное мѣсто; оно навѣваетъ легкую меланхолію, когда приходишь туда въ поздній часъ, чувствуя себя на чужбинѣ, и веселый хороводъ юныхъ дней остался далеко позади. Представьте себѣ массу воды, суровую набережную, мрачные дворцы. Направо—пустынный скверъ, за нимъ—запертые отели; налѣво—Бинненгофъ съ каменнымъ фасадомъ, подножье котораго омываетъ вода, съ черепичной крышей, угрюмымъ видомъ, обликомъ, который принадлежитъ другому вѣку, и который подходитъ ко всѣмъ вѣкамъ, съ трагическими воспоминаніями, обвѣянный чѣмъ-то неуловимымъ, свойственнымъ мѣстамъ, въ которыхъ обитаетъ исторія. А тамъ, на сѣверѣ,—шпиль собора, теряющагося вдали, его туманный силуэтъ, уже тронутый холодомъ ночи и какъ-будто нарисованный тушью; на пруду зеленѣющій островъ и два лебедя, которые тихо плывутъ въ тѣни береговъ, оставляя за собой тонкія полосы, а надъ ними, высоко въ воздухѣ, носятся стрижи. Глубокая тишина, полный покой, совершенное забвеніе настоящаго и минувшаго. Отчетливыя, но безцвѣтныя отраженія глубоко погружаются въ спящія воды съ тою нѣсколько мертвенной неподвижностью, которая присуща воспоминаніямъ о былыхъ временахъ, почти изгладившимся изъ памяти.

Я смотрѣлъ на музей Mauritshuis (домъ Морица), который стоитъ въ южномъ углу Вивье и примыкаетъ къ молчаливому Бинненгофу, лиловые камни котораго полны вечеромъ особенной грусти. Тишина, мракъ и забвеніе наполняютъ какъ этотъ музей, такъ

и дворецъ штатгальтеровъ съ ихъ призраками минувшаго. Я думалъ о томъ, что содержитъ Mauritshuis, и вспоминалъ о томъ, что происходило въ Бинненгофѣ. Тамъ—Рембрандтъ и Поттеръ; а здѣсь—Вильгельмъ Оранскій, Барневельдъ, братья Витты, Морицъ Нассаускій, Гейнзіусъ, сколько достопамятныхъ именъ! Присоедините сюда воспоминаніе о Штатахъ, объ этомъ собраніи, избранномъ страной, куда вошли наиболѣе просвѣщенные, бдительные, непоколебимые и героически настроенные граждане, живая часть голландскаго народа, сама его душа, которая жила въ этихъ стѣнахъ, уходила и приходила, оставаясь сама собой, засѣдала здѣсь въ теченіе пятидесяти самыхъ бурныхъ лѣтъ, какія только знала Голландія; въ нихъ шла борьба съ Испаніей, Англіей, здѣсь диктовали условія Людовику XIV, безъ нихъ Вильгельмъ, Морицъ и великіе пенсіонаріи были бы ничто.

Завтра утромъ, въ 10 часовъ, нѣсколько паломниковъ постучатся въ двери музея. Въ этотъ часъ никого не будетъ ни въ Бинненгофѣ, ни въ Бейтенгофѣ, и, думаю, никто не посѣтитъ залы рыцарей, гдѣ масса паутины говоритъ о ея полной заброшенности.

Предположимъ, что геній славы, не забывающій ни днемъ, ни ночью своихъ героевъ, прилетитъ сюда и захочетъ остановить свой полетъ. Какъ вы думаете, гдѣ онъ это сдѣлаетъ? На какомъ изъ этихъ дворцовъ сложитъ онъ свои золотыя, утомленныя крылья? На дворцѣ Штатовъ? Или на дворцѣ Поттера и Рембрандта? Странное распредѣленіе милостей и забвенія. Отчего такой интересъ къ картинѣ и такъ мало его къ великой общественной жизни? Эти стѣны видѣли сильныхъ политиковъ, великихъ гражданъ и мучениковъ; въ нихъ разыгрывались революціи, государственные перевороты, происходили казни, распри, междоусобицы, неизбѣжные спутники первыхъ шаговъ вновь родившагося народа, когда этотъ народъ принадлежитъ другому и стремится отъ него освободиться, когда ему навязана религія, которую онъ преобразуетъ, когда его присоединило европейское государство, съ которымъ онъ порываетъ и которое онъ осуждаетъ уже самымъ

фактомъ разрыва. Обо всемъ этомъ разсказываетъ исторія; но помнитъ ли это страна? Гдѣ живое эхо этихъ великихъ движеній?

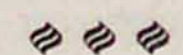
Въ эту самую эпоху одинъ молодой художникъ написалъ быка на пастбищѣ; другой, желая доставить удовольствіе другу-доктору, изобразилъ его въ анатомическомъ театрѣ, въ кругу своихъ учениковъ, со скальпелемъ, который онъ вонзилъ въ руку трупа. И оба увѣковѣчили этимъ себя, свою школу, свою эпоху и страну.

Къ чему же мы относимся съ большей признательностью? Къ тому, что болѣе достойно и болѣе истинно? Нѣтъ. Къ тому, что болѣе велико? Иногда. Къ тому, что болѣе прекрасно? Всегда. Что же такое прекрасное,— этотъ могучій движущій рычагъ, этотъ великій магнитъ, пожалуй, единственное, что привлекаетъ насъ въ исторіи? Или оно ближе, чѣмъ что бы то ни было, къ тому идеалу, на который, быть можетъ, противъ своей воли, устремилъ свой взоръ человѣкъ, и не потому ли насъ увлекаетъ великое, что его легко смѣшать съ прекраснымъ. Надо быть очень развитымъ морально и умственно, чтобы видѣть красоту въ добромъ поступкѣ и въ истинѣ, но самый заурядный человѣкъ чувствуетъ ее въ актѣ героизма. Въ сущности мы любимъ, конечно, только прекрасное, къ нему стремится наше воображеніе, оно волнуетъ наши чувства и покоряетъ себѣ наши сердца. Если мы вникнемъ въ то, чѣмъ увлекается всего охотнѣе человѣчество, взятое въ массѣ, то мы увидимъ, что оно увлекается не тѣмъ, что больше всего трогаетъ, убѣждаетъ и наставляетъ, а тѣмъ, что его восхищаетъ и чаруетъ.

Поэтому, если историческій дѣятель не внесъ въ свою жизнь этого могучаго обаянія, говорятъ, что ему чего-то не хватаетъ. Его понимаютъ моралисты и ученые, и забываютъ остальные люди. Если онъ сумѣлъ это сдѣлать, память о немъ остается. Народъ исчезаетъ со своими законами, нравами, политикой, завоеваніями; но кусокъ мрамора или бронзы переживаетъ его исторію, и этого свидѣтеля достаточно. Вообразимъ себѣ человѣка, великаго по своему разуму и мужеству, великаго, какъ политика и общественнаго дѣятеля; уцѣлѣло ли бъ

его имя, если бы его не воспѣла литература и если среди его друзей не нашлось скульптора, украсивша его статуей фронтонъ храма? Другой—воплощенн легкомысліе и расточительность, полный фатовства и распутства, но сильный умомъ и доблестью, когда это нужно: о немъ говорятъ всюду и чаще, чѣмъ о Солонѣ, Платонѣ, Сократѣ, Ѳемистоклѣ. Былъ ли онъ мудрѣе и мужественнѣе ихъ? Служилъ ли онъ лучше истинѣ, правосудію, интересамъ своей страны? Нѣтъ, но въ немъ было очарованіе, состоявшее въ томъ, что онъ страстно любилъ все прекрасное: женщинъ, книги, картины, статуи. Третій—побѣжденный полководецъ, посредственный политикъ, вѣтреный глава имперіи, но онъ имѣлъ счастье любить одну изъ самыхъ обольстительныхъ женщинъ исторіи, и эта женщина была, какъ говорятъ, воплощеніемъ красоты.

Около десяти часовъ вечера пошелъ дождь. Наступала ночь. Прудъ отсвѣчивалъ еле замѣтно, какъ слѣдъ сумерекъ, забытый въ одномъ изъ угловъ города. Геній славы не появился. Я знаю, что можно сказать противъ его избранниковъ, но не стану судить ихъ.



ГЛАВА IV.

Когда вы изучаете идейныя основы голландскаго искусства, васъ поражаетъ отсутствіе того, что мы называемъ теперь сюжетомъ.

Съ того дня, какъ живопись перестала заимствовать у Италіи свой стиль и свою поэзію, вкусъ къ исторіи, миѳологіи, христіанскимъ легендамъ, до момента упадка, когда она къ нимъ вернулась,—отъ Бломарта и Пулемберга и до Лерэсса, Филиппа фанъ-Дейка и, позднѣе, Трооста,—прошло около вѣка, въ теченіе котораго голландская живопись, казалось, думала только о томъ, какъ бы получше писать. Она довольствовалась тѣмъ, что видѣла вокругъ себя и не прибѣгала къ помощи фантазіи. Нагія фигуры, не вязавшіяся съ этимъ изображеніемъ реальной жизни, исчезли. Древнюю исторію забыли, современную также,—и это насъ болѣе всего изумляетъ. Едва найдешь гдѣ-нибудь затерявшуюся среди массы жанровыхъ сценъ картину въ родѣ *Мира въ Мюнстерѣ* Тербурга, или эпизодъ изъ морскихъ войнъ, изображающій пушечную пальбу на судахъ, напримѣръ, *Прибытіе Морица Нассаускаго въ Шевенингенъ* (Кейпъ, Музей Сикса), *Отъѣздъ Карла II изъ Шевенингена* (2 іюня 1660 года) Лингельбаха; но Лингельбахъ—довольно жалкій живописецъ. Великіе мастера почти не касались подобныхъ сюжетовъ. Повидимому, даже ни у кого, кромѣ маринистовъ или представителей батальной живописи, не было необходимыхъ дарованій для ихъ разработки. Фанъ-деръ-Мейленъ, этотъ прекрасный художникъ, вышедшій при посредствѣ Снайерса изъ Антверпенской школы, природный фламандецъ, хотя и усыновленный Франціей, пенсіонеръ Людовика XIV, прославившій своими полотнами его побѣды,—фанъ-деръ-Мейленъ могъ бы увлечь своимъ примѣромъ голланд-



В. фанъ де Вельде. Залпъ. 1686. Амстердамъ.

скихъ жанристовъ, но онъ не имѣлъ послѣдователей. Большія полотна Равештейна, Хальса, фанъ-деръ-Гельста, Флинка, Карель Дюжардена и другихъ, изображающія общественныхъ дѣятелей, представляютъ, какъ извѣстно, портреты; дѣйствіе въ нихъ сведено къ нулю, и въ нихъ нисколько не отражается исторія того времени, хотя сами они и представляютъ большой интересъ, какъ историческіе документы.

Если мы вспоминаемъ тѣ событія, которыя разыгрались въ Голландіи въ XVII вѣкѣ, важность ея войнъ, энергію этого народа моряковъ и воиновъ въ борьбѣ и его страданія; если мы вообразимъ себѣ то зрѣлище, которое представляла страна въ тѣ грозныя времена,—мы будемъ поражены, до какой степени живопись мало интересовалась тѣмъ, чѣмъ жилъ народъ въ это время.

Идетъ война съ чужеземцами на сушѣ и на морѣ, на границахъ страны и въ самомъ сердцѣ ея; разгорается междоусобица: въ 1619 году обезглавленъ Барневельдтъ, въ 1672 звѣрски убиты братья Витты; на протяженіи пятидесяти трехъ лѣтъ борьба между республиканцами и приверженцами Оранскаго дома осложняется религіозными и философскими распрями, здѣсь—арминисты

борются съ гомаристами, тамъ воеттинцы съ кокцеанцами—вездѣ одна и та же трагедія. Ведутся непрерывныя войны съ Испаніей, Англіей, съ Людовикомъ XIV; Голландія захвачена непріятелемъ, и мы знаемъ, какъ она обороняется. Мюнстерскій миръ былъ подписанъ въ 1648 году, Нимвегенскій въ 1678, Рисвикскій въ 1698. Съ наступленіемъ новаго вѣка открывается война за испанское наслѣдство, и можно сказать, что ни одинъ изъ представителей великой миролюбивой школы, о которой я вамъ говорю, не прожилъ безъ пушечныхъ выстрѣловъ ни одного дня своей жизни.

Мы знаемъ изъ ихъ твореній, что они дѣлали въ это время. Портретисты писали героевъ войны, принцевъ, наиболѣе знаменитыхъ гражданъ, поэтовъ, писателей, своихъ друзей или, наконецъ, самихъ себя. Пейзажисты жили среди полей, мечтая, рисуя животныхъ, хижины, жизнь на фермахъ; они писали небо, каналы, деревья, или путешествовали; они ѣздили въ Италію, устраивались тамъ цѣлыми колоніями, встрѣчались съ Клодомъ Лоррэномъ, забывали свою страну, оставались подолгу въ Римѣ и умирали здѣсь, какъ Карель, не успѣвъ переѣхать Альпы. Другіе выходили изъ мастерской лишь для того, чтобы побродить вокругъ тавернъ и увеселительныхъ мѣстъ, изучая ихъ нравы; для собственнаго удовольствія они заходили туда рѣдко.

Несмотря на войну, сохранились все же мирные уголки; туда художники переносили свои мольберты, тамъ они укрывались для работы и съ поразительнымъ спокойствіемъ предавались своимъ мечтамъ и трудамъ, своему прелестному, смѣющемуся искусству. А такъ какъ повседневная жизнь шла своимъ порядкомъ, то они и писали ее, изображая домашній бытъ, городской и деревенскій, писали вопреки всему, несмотря ни на что, исключая все, что такъ волновало въ то время ихъ страну: напряженіе силъ, страданія и величіе, достигшія своего апогея. Ничто не нарушало покоя этихъ людей, укрывшихся отъ бури; можно было бъ подумать, что это золотой вѣкъ Голландіи, если бы исторія не говорила намъ противное.



Аартъ фанъ деръ Нееръ. Конькобѣжцы. Гарлемъ.

Въ лѣсу полное спокойствіе; дороги безопасны; лодки снуютъ по каналу; деревенскія празднества идутъ своимъ чередомъ. Въ кабачкахъ веселые танцы, на порогѣ ихъ мирно покуриваютъ; гуляютъ, охотятся, ловятъ рыбу. Легкій дымокъ клубится надъ мызами; ничто не говоритъ объ опасности. Дѣти ходятъ въ школу, внутри домовъ порядокъ, безопасность, невозмутимое спокойствіе благословенныхъ дней. Одно время года смѣняется другимъ, лодка—конькамн, въ очагахъ разводятъ огонь, двери на запорѣ, окна завѣшаны: но эти мѣры вызваны жестокостью климата, а не людей. Ничто не нарушаетъ правильнаго хода вещей и неизмѣннаго фона повседневныхъ мелочей, которыя художники съ такимъ удовольствіемъ переносятъ на свои мастерскія полотна.

Если живописецъ, изощрившійся въ изображеніи всадниковъ, напишетъ случайно картину, гдѣ изобразитъ кавалерійскую аттаку, схватку на пистолетахъ, мушкетонахъ, шпагахъ, гдѣ люди рѣжутъ, топчутъ, истребляютъ другъ друга въ рукопашномъ бою.—дѣй-



Метсу. Больной ребенокъ. Гаага. Собр. Стеенграхта.

ствiе переносится обычно за предѣлы театра войны, опасность перемѣщается изъ родного края; въ этихъ битвахъ чувствуется анекдотическая фантазiя и не видно, чтобы художникъ былъ самъ сильно захваченъ сюжетомъ. Это—итальянцы: Бергемъ, Вуверманъ, Лингельбахъ, любители эффектныхъ сценъ, чуждые жизненной правды, да и они пишутъ подобныя вещи случайно и больше для забавы. Гдѣ они видѣли эти схватки? По сю или по ту сторону Альпъ?

Есть кое что общее съ Сальваторомъ Розой, за исключенiемъ стиля, въ этихъ призрачныхъ стычкахъ и большихъ сраженiяхъ, гдѣ намъ остаются неизвѣстны причины, эпоха, театръ военныхъ дѣйствiй, участники битвъ. Само названiе картинъ указываетъ часто на роль, которую играетъ въ нихъ фантазiя художника. Гаагскiй музей обладаетъ двумя большими, прекрасными полотнами, гдѣ много крови, гдѣ сыпятся удары и нано-

сятся раны. Одно изъ нихъ принадлежитъ кисти Бергема—вещь рѣдкая по исполненію, изумительная по силѣ передачи дѣйствія, смятенія, по отдѣлкѣ деталей и чудесному распредѣленію эффектовъ, — но эта вещь, не имѣющая ничего общаго съ исторіей, носитъ названіе: Нападеніе на транспортъ въ горахъ. Другое полотно, одно изъ самыхъ большихъ, написанныхъ Вуверманомъ, называется: Большое сраженіе. Оно напоминаетъ картину изъ Мюнхенской галлереи, извѣстную подъ названіемъ: Сраженіе подъ Нордлингеномъ; но и въ этомъ замѣчательномъ произведеніи нѣтъ ничего реальнаго, и его цѣнность съ точки зрѣнія національной исторіи не выше достовѣрности картины Бергема. Да и другіе художники не шли дальше нападеній бандитовъ и безымянныхъ стычекъ, въ которыхъ, конечно, не было недостатка и у нихъ на родинѣ; тѣмъ не менѣе видно, что они писали съ чужихъ словъ, во время или послѣ своихъ путешествій по Аппенинамъ.

Исторія Голландіи осталась совсѣмъ или почти совсѣмъ не отмѣченной живописью этого смутнаго времени и, повидимому, ни на одинъ моментъ не захватила художниковъ.

Замѣтьте кромѣ того, что даже тамъ, гдѣ художники стремились прежде всего къ живописности и анекдотическому жанру, нѣтъ ровно ничего анекдотичнаго. Нѣтъ опредѣленнаго сюжета, нѣтъ дѣйствія, требующаго обдуманной, выразительной, своеобразной композиціи, никакого вымысла, ни одной сцены, которая бы нарушала однообразное теченіе жизни деревень и городовъ: такой плоской, вульгарной, чуждой исканій, страстей, пожалуй, даже чувства. Пить, курить, танцевать, заигрывать со служанками, что въ этомъ оригинальнаго и привлекательнаго? Доить коровъ, водить ихъ на водопой, навивать воза,—неужели въ деревенской жизни нѣтъ ничего болѣе значительнаго?

Невольно хочется спросить этихъ безпечныхъ и флегматичныхъ художниковъ, хочется крикнуть имъ: развѣ у васъ нѣтъ ничего новаго? Ничего въ вашихъ стойлахъ, на вашихъ фермахъ, въ вашихъ домахъ? Вѣдь проне-



Янъ Стэнъ. Веселое возвращеніе. Амстердамъ.

слась же буря, неужели она ничего не разрушила? Гремѣлъ громъ, неужели молнія ничего не поразила? Ни вашъ скотъ, ни вашихъ работниковъ, ни ваши поля, ни ваши жилища? Рождаются дѣти, но гдѣ празднества? Они умираютъ, но гдѣ же печаль? Вы женитесь, гдѣ же радость? Развѣ у васъ никогда не плачутъ? Всѣ вы были влюблены, но гдѣ признаки этого? Вы страдали и относились съ состраданіемъ къ другимъ; вы видѣли столько ранъ, столько мукъ,—всѣ бѣдствія человѣческой жизни: но откуда видно, что вы испытывали нѣжность, горе, неподдѣльную жалость? Ваша эпоха, какъ и всѣ другія, знала распри, страсти, соперничество, измѣны, дуэли; а что показываете вы намъ изъ всего этого?—Распутство, пьянство, грубость, грязную лѣнь; объятія, похожія на драку; иногда тумаки или пинки подъ вліяніемъ винныхъ паровъ или любовнаго угара. Вы, кажется, любите дѣтей: у васъ ихъ сѣкутъ, они кричатъ, гадятъ по угламъ,—къ этому сводятся ваши картины семейной жизни.

Возьмите для сравненія другія эпохи и страны; я уже не говорю о современной англійской или германской школѣ, гдѣ всюду виденъ сюжетъ и все тонко обдумано,



Тербургъ. Депеша. 1653. Гаага.

какъ въ драмѣ, комедіи или водевилѣ, гдѣ живопись чрезмѣрно насыщена литературой, ибо она только и живетъ ею и, какъ нѣкоторые думаютъ, отъ нея погибаетъ; возьмите хотя бы каталогъ французской выставки, прочтите названія картинъ и взгляните на каталогъ Амстердамскаго и Гаагскаго музеевъ.

Во Франціи всякое полотно, не имѣющее названія, считается лишеннымъ сюжета и рискуетъ пріобрѣсти репутацію недостаточно глубоко задуманнаго и несерьезнаго произведенія. И это не только въ наши дни; это продолжается уже сто лѣтъ. Грезъ первый положилъ начало сантиментальной живописи и, при живѣйшемъ одобреніи Дидро, сталъ писать картины, какъ пишутъ сцены для театра; онъ перенесъ въ живопись мѣщанскую семейную драму,—и что же мы наблюдаемъ съ тѣхъ поръ? Французскіе художники-жанристы только и дѣлали, что сочиняли сцены, справлялись съ исторіей, иллюстрировали литературу, изображали прошлое, лишь мимоходомъ касаясь настоящаго, мало интересуясь современной Франціей и очень увлекаясь особенностями нравовъ и природой другихъ странъ.

Достаточно назвать имена, чтобы воскресить длинный рядъ произведеній, прекрасныхъ или просто пикантныхъ, имѣвшихъ кратковременный успѣхъ или прославившихъ своихъ творцовъ навѣки, которыя всегда имѣли какое-нибудь содержаніе, изображали какой-

нибудь фактъ или чувство, выражали опредѣленныя страсти, или расказывали какой-нибудь анекдотъ, всегда имѣли своего героя: Гранэ, Бонингтонъ, Леопольдъ Роберъ, Деларошъ, Ари Шефферъ, Рокепланъ, Деканъ, Делакруа, — я называю только тѣхъ, кого ужъ нѣтъ въ живыхъ. Вспомните Францискa I, Карла V, Герцога Гиза, Миньонъ, Маргариту, Влюбленнаго Льва, фанъ-Дейка въ Лондонѣ; всѣ страницы, заимствованныя у Гете, Шекспира, Байрона, Вальтеръ-Скотта, взятыя изъ исторіи Венеціи; вспомните Гамлета, Іорика, Макбета, Мефистофеля, Полонія, Гяура, Лара, Геца фонъ-Берлихингенъ, Шильонскаго узника, Айвенго, Квентина Дорвардта, Льежскаго епископа, затѣмъ Фоскари, Марино Фальеро, атакже Ладью Донъ Жуана, далѣе Исторію Самсона, Кимвровъ и, наконецъ, сцены изъ восточной жизни. И если мы составимъ списокъ жанровыхъ картинъ, которыя изъ года въ годъ трогали насъ, плѣняли и изумляли, начиная со Сценъ инквизиціи и Конференціи въ Пуасси и кончая Карломъ V въ монастырѣ Св. Юста,—если мы окинемъ взглядомъ, говорю я, все, что создала французская школа за послѣднія тридцать лѣтъ наиболѣе выдающагося и заслуживающаго вниманія въ области жанра, то мы найдемъ, что драматизмъ и историческій элементъ въ картинахъ, трогательность сюжета, его романтическая или сентиментальная подкладка почти въ той же мѣрѣ способствовали успѣху художниковъ, какъ ихъ талантъ.

Замѣчаете ли вы что-нибудь подобное въ Голландіи? Каталоги приводятъ въ отчаяніе своей безсодержательностью и неопредѣленностью: Пряха у стада — вотъ чѣмъ представленъ въ Гаагѣ Карель Дюжардэнъ; изъ произведеній Вувермана мы находимъ: Прибытіе въ гостиницу, Привалъ охотниковъ, Деревенскій выѣздъ, Телѣга (знаменитая картина), Лагерь, Отдыхъ охотниковъ и т. д.;—Бергема: Охота на кабана,



П. де Хогъ. Дворъ. 1658. Лондонъ. Нац. галлерея.

Бродъ въ Италіи и т. п.;—Метсу: Охотникъ, Любители музыки;—Тербурга: Депеша; то же самое можно сказать о Герардѣ Доу, Остаде, Міерисѣ, даже о Янѣ Стэнѣ, наиболѣе живомъ изъ всѣхъ и единственномъ, который въ своемъ, хотя и грубомъ, но глубокомъ жанрѣ, является разсказчикомъ, остроумнымъ каррикатуристомъ, юмористомъ, родственнымъ Гогарту, литераторомъ, почти микомъ въ своемъ балагурствѣ. Самыя лучшія произведенія скрыты подъ такими же банальными названіями. Прекрасная картина Метсу, въ музеѣ фанъ-деръ-Хоопъ, называется Подарокъ охотника, и врядъ-ли кто заподозритъ въ Отдыхѣ у гумна несравненное произведеніе Поттера,—жемчужину галлереи д'Арембергъ. Мы знаемъ, что такое Быкъ Поттера, Корова, которая смотрится, и еще болѣе знаменитая, Корова, которая... — въ Петербургѣ. Что же касается Урока анатоміи и Ночного дозора, то да будетъ позволено мнѣ думать, что не многозначительность сюжета обезпечила этимъ двумъ твореніямъ ихъ безсмертіе.

Повсюду въ живописи вы найдете всѣ дары сердца и ума, чувство, нѣжность, великодушіе, сочувствіе къ исторической трагедіи, глубокій житейскій опытъ, высокіе душевные порывы, захватывающій интересъ, оригинальность, поучительность—повсюду, кромѣ голландской школы. Школа, всецѣло поглощенная изученіемъ реальнаго міра, повидимому, менѣе всѣхъ остальныхъ школъ знала его моральную основу; шко-

ла, наиболѣе страстно предававшаяся исканію живописнаго, замѣтила менѣе другихъ его живой источникъ.

Что побуждаетъ голландскаго художника писать картину? Ничто; и замѣтьте,—никто его никогда объ этомъ не спроситъ. Крестьянинъ съ багровымъ носомъ глядитъ на васъ своими опухшими глазами и, поднимая жбанъ, смѣется, оскаливъ зубы; если вещь хорошо написана, она имѣетъ свою цѣну. У насъ, если въ картинѣ отсутствуетъ сюжетъ, отъ нея требуется, по крайней мѣрѣ, живое и правдивое чувство, волненіе, переживаемое художникомъ. Пейзажъ, не отражающій настроенія своего автора, считается неудачнымъ. Мы не умѣемъ, какъ Рейсдаль, писать шедевровъ, на которыхъ изображена только пѣнящаяся вода, мчащаяся между темными скалами и ничего болѣе. Животное на пастбищѣ, у котораго нѣтъ «идеи», какъ говорятъ крестьяне объ инстинктахъ животныхъ,—по нашему мнѣнію, не стоитъ писать.

Одинъ весьма оригинальный современный художникъ, съ возвышенной душой, съ меланхоличнымъ складомъ ума и чуткимъ сердцемъ, страстный любитель деревни, сказалъ намъ о ней и объ ея жителяхъ, о нуждѣ ихъ суровой жизни и благородствѣ ихъ труда много такого, до чего голландецъ никогда бы не додумался. Онъ высказалъ все это на нѣсколько грубомъ языкѣ и въ формахъ, гдѣ его мысль имѣла больше силы и ясности, чѣмъ его кисть; но къ нему отнеслись съ безграничной благодарностью за его тенденціи. По своимъ чувствамъ, хотя и не особенно умѣло выраженнымъ, онъ казался Бёрнсомъ фран-



Я. Фермееръ. Дѣвушка съ письмомъ.
Дрезденская галлерея.

цузской живописи. Прекрасны ли въ концѣ концовъ его картины? Обладаетъ ли его форма, его языкъ,—я подразумѣваю ту внѣшнюю оболочку, безъ которой произведенія духа не могутъ ни существовать, ни жить,—обладаетъ ли она качествами, необходимыми для того, чтобы возвеличить его какъ художника и обезпечить ему прочную славу? Это глубокій мыслитель по сравненію съ Поттеромъ и Кейпомъ; это увлекательный мечтатель, если сравнить его съ Тербургомъ и Метсу; онъ поразитъ насъ своимъ благородствомъ, если мы вспомнимъ о тривіальностяхъ Стэна, Остаде или Браувера. Какъ человѣкъ, онъ могъ бы заставить покраснѣть ихъ всѣхъ: но стоитъ ли онъ ихъ, какъ художникъ?

Какой выводъ слѣдуетъ отсюда? спросите вы.

Прежде всего, необходимо ли вообще дѣлать выводы? Франція проявила массу изобрѣтательности и мало способностей въ области чистой живописи. Голландія ничего не изобрѣтала, зато она прекрасно писала. Конечно, это—огромная разница.

Слѣдуетъ ли отсюда, что необходимо выбирать между двумя этими качествами и противопоставлять на основаніи ихъ два народа, какъ-будто въ нихъ есть какое-то непримиримое противорѣчіе?—для меня вопросъ этотъ остается открытымъ. До сихъ поръ мысль давала силу лишь великимъ пластическимъ произведеніямъ. Въ заурядныхъ вещахъ она какъ-будто теряла все свое значеніе.

Чувство спасло нѣкоторыя изъ нихъ; любознательность испортила многія; а умъ погубилъ всѣ.

Этотъ ли выводъ слѣдуетъ изъ всего вышеизложеннаго? Конечно, впослѣдствіи будетъ найденъ какой-нибудь другой; но пока я не нахожу иного.



Я. Фермееръ. Видъ Дельфта. Гаага.



ГЛАВА V.

Вмѣстѣ съ *Урокомъ анатоміи* и *Ночнымъ дозоромъ*—*Быкъ* Павла Поттера—наиболѣе знаменитая изъ картинъ Голландіи. Ему гаагскій музей обязанъ въ значительной мѣрѣ тѣмъ интересомъ, который онъ возбуждаетъ. Это не самое большое изъ полотенъ Поттера; но, во всякомъ случаѣ, оно единственное изъ его большихъ картинъ, заслуживающее серьезнаго вниманія. *Охота на медвѣдя* Амстердамскаго музея,—если предположить, что она дѣйствительно принадлежитъ ему и избавить ее отъ безобразящей реставраціи,—всегда останется только сумасбродной выходкой молодого человѣка, грубѣйшей изъ его ошибокъ. Цѣнность *Быка* безгранична.

Если принять во вниманіе стоимость произведеній Поттера въ настоящее время, нельзя сомнѣваться въ томъ, что, выставленный на продажу на аукціонахъ Европы, *Быкъ* достигъ бы баснословной цѣны. Итакъ, эта картина прекрасна?—Никоимъ образомъ. Имѣетъ ли она то значеніе, какое ей приписываютъ? Безспорно. Значитъ, Поттеръ—великій художникъ? Несомнѣнно, великій. Слѣдуетъ ли отсюда, что онъ пишетъ именно такъ хорошо, какъ о немъ думаютъ? Не совсѣмъ такъ. Здѣсь есть недоразумѣніе, которое не мѣшаетъ разъяснить.

Въ тотъ день, когда открылся бы тотъ воображаемый аукціонъ, о которомъ я говорю, когда мы, слѣдовательно, были бы въ правѣ оспаривать, не считаясь ни съ чѣмъ, достоинства этого знаменитаго произведенія, тотъ изъ насъ, кто захотѣлъ бы быть правдивымъ, могъ бы сказать приблизительно слѣдующее:

«Репутація картины очень раздута и въ то же время вполнѣ законна: это объясняется ея двойственностью. Ее разсматриваютъ какъ страницу живописи, не имѣю-

щую себѣ равныхъ,—это заблужденіе. Въ ней видятъ примѣръ, достойный подражанія, модель для копированія, которая поможетъ невѣжественнымъ поколѣніямъ постигнуть тайну техники ихъ искусства: то же ошибка—и такъ во всемъ. Картина некрасива и плохо задумана, живопись однообразна, груба, тяжела, безцвѣтна и суха. Композиція чрезвычайно бѣдна. Въ картинѣ нѣтъ единства, она начинается неизвѣстно гдѣ и не оканчивается ничѣмъ; свѣтъ падаетъ на нее вкривь и вкось, не освѣщая ея; она кажется написанной на поверхности полотна и какъ-будто выскакиваетъ изъ рамы. Она слишкомъ загромождена, не будучи заполненной. Ни линіи, ни краски, ни распредѣленіе эффектовъ не удовлетворяютъ самымъ элементарнымъ требованіямъ, какія мы предъявляемъ ко всякому, сколько-нибудь хорошо скомпанованному произведенію. Животныя вызываютъ улыбку своимъ ростомъ. Рыжая корова съ бѣлой головой написана грубо. Овца и баранъ точно вылѣплены изъ гипса; что же касается пастуха, то врядъ ли кто-либо скажетъ слово въ его защиту. Лишь двѣ части этой картины гармонируютъ между собой: необъятное небо и громадный быкъ. Облако какъ разъ на мѣстѣ; оно освѣщено правильно; краски на немъ вполнѣ соотвѣтствуютъ основной цѣли—дать фонъ и выдѣлить рельефъ главнаго предмета. Художникъ обнаружилъ тонкое пониманіе законовъ контраста и прекрасно оттѣнилъ свѣтлыя краски и темные тона животнаго. Самая темная его часть выдѣляется на свѣтломъ фонѣ неба; его дикая, бросающаяся въ глаза, сила противопоставлена нѣжной прозрачности воздуха. Однако, едва ли велика заслуга художника: слишкомъ уже проста проблема. Остальное въ картинѣ можно удалить безъ всякаго сожалѣнія, и это послужило бы ей только на пользу».

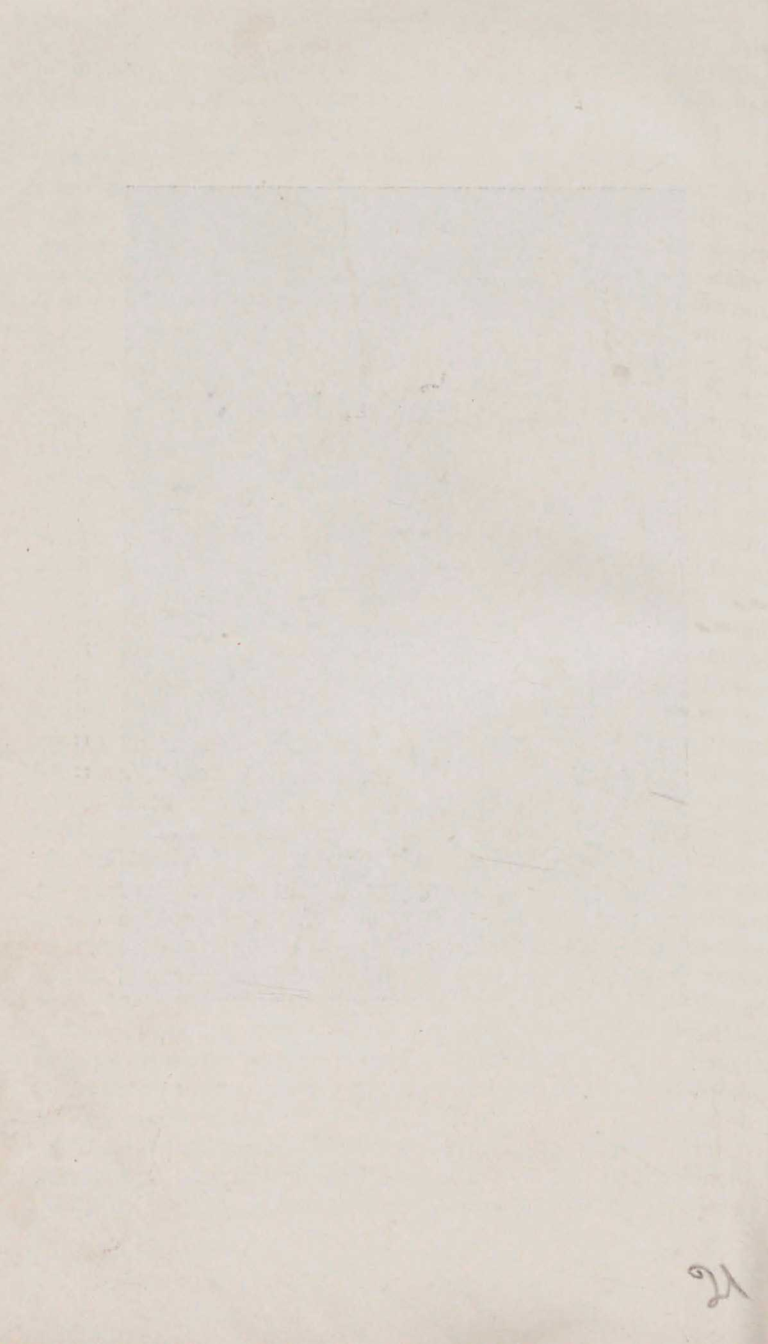
Вотъ критика рѣзкая, но справедливая. И однако господствующее мнѣніе, менѣе придирчивое, или, можетъ быть, болѣе проницательное говоритъ, что картина стоитъ своей цѣны.

Въ подобномъ мнѣніи всегда есть зерно истины. Оно приходитъ къ правильной оцѣнкѣ иногда неясными, часто не вполнѣ правильно избранными путями. Когда



П. Поттеръ. Молодой быкъ. 1647. Гаага.

207


21

оно выступаетъ на чью-нибудь защиту, то мотивы, которыми оно руководится, бываютъ не всегда самыми лучшими, но въ такомъ случаѣ всегда оказываются какія-нибудь другія причины, въ силу которыхъ эта защита становится вполнѣ законной. Она ошибается въ названіяхъ, принимаетъ иногда недостатки за достоинства; она цѣнитъ художника за его манеру письма, а это самая меньшая изъ его заслугъ; она находитъ, что художникъ, который на самомъ дѣлѣ пишетъ плохо,— пишетъ хорошо, если только онъ выписываетъ всякую мелочь. Въ Поттерѣ восхищаетъ всего болѣе реальность предметовъ, доходящая до крайности. Не знаютъ, или не замѣчаютъ, что въ подобныхъ случаяхъ душа художника лучше его произведенія, и что его чувство неизмѣримо выше результатовъ его творчества.

Когда въ 1647 году Павелъ Поттеръ писалъ Быка, ему еще не минуло двадцати трехъ лѣтъ. Это былъ совсѣмъ еще молодой человѣкъ; обыкновенно человѣкъ въ эти годы—ребенокъ. Къ какой школѣ принадлежалъ онъ? Ни къ какой. Были ли у него учителя? Мы знаемъ только двухъ: его отца, Петра Симонса Поттера,— художника неизвѣстнаго, и Якова де-Вета изъ Гарлема, который былъ точно также не въ силахъ влiять на своего ученика ни въ хорошую, ни въ дурную сторону. Итакъ, талантъ Павла Поттера не нашелъ ни въ своей колыбели, ни въ студiи своего второго учителя никакихъ доктринъ, ничего, кромѣ совсѣмъ наивныхъ совѣтовъ; какъ это ни странно, ученику и не надо было ничего другого. До 1647 года Павелъ Поттеръ жилъ между Амстердамомъ и Гарлемомъ, то-есть между Франсомъ Хальсомъ и Рембрандтомъ, въ самомъ дѣятельномъ и живомъ очагѣ искусства, самомъ богатомъ знаменитыми мастерами, какой только зналъ мiръ,—кромѣ Италiи предыдущаго вѣка. Въ учителяхъ не было недостатка; оставалось только выбирать. Вейнантсу было сорокъ шесть лѣтъ, Кейпу—сорокъ два года, Тербургу—тридцать девять, Остаде—тридцать семь, Метсу—тридцать два, Вуверману — двадцать семь, Бергемъ былъ почти ровесникъ Поттера,—ему было двадцать три года. Нѣкоторые изъ самыхъ молодыхъ были членами брат-

ства Св. Луки. Наконецъ, самый великій и самый прославленный изъ нихъ—Рембрандтъ уже создалъ Ночной дозоръ; и это былъ учитель, который могъ увлечь за собой.

Чѣмъ сталъ Поттеръ? Какимъ образомъ могъ онъ остаться одинокимъ среди этой школы, блещущей столькими дарованіями, гдѣ техника была виртуозна, талантъ составлялъ удѣлъ всѣхъ, манера художественной передачи сходна, но манера чувствовать — рѣдкая особенность лучшихъ страницъ въ исторіи искусства—оставалась чисто индивидуальной. Были ли у него товарищи? Этого не видно. Его друзей мы не знаемъ. Мы знаемъ въ точности только годъ его рожденія. Талантъ его пробуждается рано; въ четырнадцать лѣтъ онъ подписываетъ свое имя на прелестномъ офортѣ; въ двадцать два года, во многомъ еще полный невѣжда, онъ обнаруживаетъ безпримѣрную зрѣлость въ другихъ отношеніяхъ. Онъ работаетъ и творитъ одну вещь за другой; среди нихъ есть достойныя восхищенія. Онъ создаетъ въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ такое множество произведеній и съ такой поспѣшностью, какъ будто смерть гналась за нимъ по пятамъ, но обнаруживаетъ при этомъ такое прилежаніе и терпѣніе, что его изумительный по своей плодовитости трудъ кажется чудомъ. Онъ женился въ возрастѣ, раннемъ для другихъ, но слишкомъ поздно для самого себя; это было 3 іюля 1650 г., а 4 августа 1654 г. смерть похитила его во всемъ блескѣ его славы прежде, чѣмъ онъ вполнѣ развернулся. Все здѣсь просто, кратко и совершенно: геній и отсутствіе учителей, усиленный трудъ, наивность творчества, большая наблюдательность и глубокая мысль. Прибавьте сюда большое природное очарованіе, ясную мягкость вдумчиваго ума, рвеніе человѣка съ необычайно чуткой совѣстью, грусть, неразлучную съ одинокимъ трудомъ, и меланхолію,—обычную спутницу людей, обладающихъ плохимъ здоровьемъ,—и передъ вами предстанетъ почти весь Павелъ Поттеръ.

Все это, кромѣ очарованія, чудесно выражено въ гаагскомъ Быкѣ. Это большой этюдъ, слишкомъ большой съ точки зрѣнія здраваго смысла, но не съ точки

зрѣнія исканій, пережитыхъ художникомъ, и тѣхъ уроковъ, которые онъ изъ него извлекъ.

Примите во вниманіе, что Павелъ Поттеръ, по сравненію со своими блестящими современниками, былъ крупнымъ невѣждой въ области техническихъ традицій своего ремесла, не говоря уже о всякихъ ухищреніяхъ, безусловно чуждыхъ его простодушной натурѣ. Онъ особенно усердно изучалъ формы и линіи въ ихъ абсолютной чистотѣ. Всякая искусственность была бы для него только помѣхой, она нарушила бы ясность его міросозерцанія. Огромный быкъ на обширной равнинѣ, необъятное небо, почти безъ горизонта,—что можетъ быть лучше для того, кто желаетъ изучить разъ навсегда множество трудностей и постичь размѣры и пропорціи? Движеніе просто,—впрочемъ, въ немъ нѣтъ нужды; поза вѣрна, голова, какъ живая. У животнаго прекрасно переданы возрастъ, типъ, характеръ, темпераментъ, длина, вышина, суставы, кости, мускулатура, шерсть, шероховатая или гладкая, пушистая или курчавая, кожа, туго натянутая или отвислая, — все это верхъ совершенства. Голова, глазъ, шея, передъ, — говорятъ объ упорномъ и вмѣстѣ съ тѣмъ наивномъ изученіи и являются рѣдкимъ произведеніемъ, быть можетъ, не имѣющимъ себѣ равнаго. Я не утверждаю, что краски прекрасны, что тона хорошо подобраны; и то и другое подчинено здѣсь слишкомъ очевидно требованіямъ формы, и нельзя быть слишкомъ придирчивымъ къ живописцу въ этомъ отношеніи, разъ рисовальщикъ достигъ почти полнаго совершенства въ другомъ. Болѣе того, самый тонъ и отдѣлка этихъ частей, схваченныхъ съ такою силою, передаютъ модель такой, какова она есть, съ ея рельефомъ, мощью и оттѣнками, почти во всей ея тайнѣ. Нельзя было поставить себѣ цѣли болѣе ограниченной и формальной, и нельзя было осуществить ее съ бóльшимъ успѣхомъ. Говорятъ: Быкъ Павла Поттера; я нахожу, что это не точно: достаточно сказать— Быкъ —и это будетъ величайшей похвалой этому произведенію, столь посредственному въ своихъ второстепенныхъ частяхъ и въ то же самое время столь законченному.

Таковы почти всѣ картины Павла Поттера. Въ большинствѣ изъ нихъ онъ задавался цѣлью изучить какую-нибудь характерную черту природы, или новую область въ своемъ искусствѣ, и можно сказать съ увѣренностью, что онъ всегда проникалъ въ тайну и тотчасъ же передавалъ то, что узнавалъ.

Лугъ въ Луврѣ, центральная фигура котораго—сѣро-бурый быкъ—написана съ этюда, очевидно, служившаго художнику много разъ, представляетъ въ одно и то же время слабую и сильную картину, въ зависимости отъ того, будемъ ли мы разсматривать ее какъ страницу мастера, или какъ великолѣпный этюдъ ученика. Скотъ на лугу—въ Гаагскомъ музеѣ, Пастухи со своимъ стадомъ, Орфей, чарующій животныхъ,—въ Амстердамскомъ музеѣ,—всѣ эти произведенія, каждое по-своему, были этюдами или служили поводомъ къ нимъ, и было бы ошибкой думать, что въ нихъ воображеніе играло какую бы то ни было роль. Все это—животныя, изученныя вблизи, сгруппированныя безъ особеннаго искусства, нарисованныя въ простыхъ позахъ или въ трудныхъ раккурсахъ, и всегда безъ какихъ-нибудь сложныхъ или пикантныхъ эффектовъ.

Манера письма сухая, нерѣшительная, порой вымученная. Въ мазкѣ есть что-то дѣтское. Глазъ Павла Поттера отличается особенной точностью и какой-то неутомимой проницательностью; онъ анализируетъ, изучаетъ, выражаетъ съ чрезмѣрной ясностью, никогда не теряется и ни передъ чѣмъ не останавливается. Павелъ Поттеръ не умѣетъ поступаться ничѣмъ, онъ еще не знаетъ, что есть вещи, которыя должны подразумѣваться, и другія, которыя надо обобщать. Вы знаете упорство его кисти; оно приводитъ въ отчаяніе, когда онъ начинаетъ выписывать узоры листвы, или густую траву на лугу. Его талантъ живописца порожденъ талантомъ гравера. До конца своей жизни въ наиболѣе совершенныхъ произведеніяхъ онъ не переставалъ писать такъ, какъ-будто работалъ гравировальной иглой. Орудіе становится болѣе гибкимъ, служитъ другимъ цѣлямъ; но подъ самымъ густымъ

слоемъ краски продолжаетъ чувствоваться тонкое остріе, острый рѣзецъ, рѣзкій штрихъ. Лишь постепенно, съ трудомъ, путемъ послѣдовательнаго, вполнѣ самостоятельнаго изученія, онъ, подобно всѣмъ, постигаетъ искусство владѣть палитрой,—и, постигнувъ его, затмеваетъ остальныхъ.

Останавливаясь на нѣкоторыхъ картинахъ Поттера, даты которыхъ лежатъ между 1647 и 1652 годами, можно прослѣдить его духовное развитіе, уяснить себѣ цѣль его занятій, природу его исканій и тѣ области, въ которыя онъ въ извѣстное время погружался. Такимъ образомъ мы могли бы наблюдать, какъ изъ рисовальщика мало-по-малу выростаетъ живописецъ, какъ краски становятся болѣе опредѣленными, палитра болѣе умѣло организованной, какъ у него появляется, наконецъ, свѣто-тѣнь, причемъ эта безхитростная душа никому не была обязана своимъ открытіемъ.

Многочисленный звѣринецъ, собравшійся вокругъ чародѣя въ курткѣ и сапогахъ, играющаго на лютнѣ, котораго зовутъ Орфеемъ,—остроумная попытка юноши, которому остались чужды всѣ тайны его школы,—изучить на масти животныхъ разнообразные эффекты полутѣни. Эта картина свидѣтельствуетъ въ одно и то же время о слабости и о силѣ; наблюденія его вѣрны, передача робка, манера видѣть восхитительна.

Въ картинѣ Скотъ на лугу онъ достигъ еще лучшихъ результатовъ: внѣшняя форма великолѣпна, лишь техника продолжаетъ оставаться дѣтски однообразной.

Корова, которая смотрится—этюдъ свѣта, яркаго солнечнаго свѣта, написанный въ прекрасный лѣтній полдень. Могу васъ увѣрить, что эта знаменитая картина чрезвычайно слаба, лишена внутренней связи, осложнена желтоватымъ освѣщеніемъ, которое не дѣлается ни интереснѣе, ни правдивѣе отъ того неслыханнаго терпѣнія, съ которымъ его изучалъ художникъ; въ ней чувствуется вымученность и неувѣренность. Я не сталъ бы говорить объ этой ученической работѣ, одной изъ наименѣе удачныхъ работъ Поттера, если бы даже въ этомъ безплодномъ опытѣ не сквозила



Поттеръ. Корова, которая смотрится въ воду. 1648. Гаага.

удивительная искренность ума, который ищетъ, не знаетъ всего, но хочетъ все знать, и рвеніе котораго лишь возрастаетъ оттого, что дни его сочтены.

Чтобы вознаградить васъ, я назову вамъ, не покидая Лувра и Нидерландовъ, двѣ картины Павла Поттера, принадлежащія кисти вполнѣ зрѣлаго мастера, рѣдкія творенія въ высшемъ и лучшемъ смыслѣ этого слова; и, что особенно интересно,—одно изъ нихъ относится къ 1647 году, тому самому году, когда онъ написалъ Быка.

Я говорю о Постояломъ дворѣ (Petite auberge n. 399) въ Луврѣ, значащемся въ каталогѣ подъ названіемъ: Лошади у дверей хижины. На картинѣ изображенъ вечеръ. Двѣ лошади, распряженныя, но еще въ сбруѣ, стоятъ у колоды; одна изъ нихъ гнѣдая, другая—бѣлая; послѣдняя совсѣмъ замучена. Возчикъ только что зачерпнулъ воды въ рѣкѣ; онъ подымается на высокій берегъ; въ одной рукѣ—ведро, другая въ воздухѣ. Силуэтъ его мягко вырисовывается на небѣ, освѣщенномъ послѣдними отблесками уже закатившагося солнца. Это—вещь единственная по настроенію, по рисунку, по проникновенію въ тайну художественной передачи, красотѣ тоновъ, чарующей одухотворенности и глубинѣ творчества.

Другая картина, написанная Поттеромъ въ 1653 году, за годъ до смерти, — шедевръ во всѣхъ отношеніяхъ:

композиція, живописныя пятна, накопленныя знанія, неизмѣнное простодушіе, твердость рисунка, мощь руки, вѣрность глаза, очаровательная манера письма.

Галлерея Аренберга, владѣющая этой жемчужиной, не имѣетъ ничего, что было бы выше ея. Достаточно этихъ двухъ несравненныхъ твореній, чтобы понять, что́ Павелъ Поттеръ хотѣлъ совершить и что́ онъ, безъ сомнѣнія, совершилъ бы въ еще большей мѣрѣ, если бы успѣлъ.

Итакъ, мы уже знаемъ, что всѣмъ своимъ опытомъ Павелъ Поттеръ обязанъ только себѣ. Онъ учился изо дня въ день всю свою жизнь. Мы должны помнить, что его кончина наступила раньше, чѣмъ онъ кончилъ учиться. У него не было ни учителей, ни учениковъ. Его жизнь была такъ коротка, что онъ не успѣлъ создать школу. Да и чему сталъ бы онъ учить? Манерѣ письма? Но это искусство постигается самимъ человѣкомъ; ему нельзя научить. Композиціи и знанію эффектовъ? О нихъ онъ едва догадывался даже въ послѣдніе дни своей жизни. Свѣтотѣни? Ее преподавали во всѣхъ студіяхъ Амстердама гораздо лучше, чѣмъ она выходила у него самого; какъ я говорилъ, онъ медленно и лишь временами постигалъ ее путемъ созерцанія ландшафта. Искусству комбинировать краски? Но мы видѣли, съ какимъ трудомъ онъ овладѣлъ своей палитрой? Что же касается техники, то врядъ ли онъ могъ на словахъ сказать больше, чѣмъ давали его картины.

Павелъ Поттеръ писалъ прекрасныя картины, но не всѣ онѣ были достойными образцами. Онъ скорѣе самъ могъ служить хорошимъ примѣромъ, и вся его жизнь была лишь однимъ мудрымъ совѣтомъ.

Болѣе, чѣмъ кто-либо изъ художниковъ этой правдивой школы, онъ говоритъ о непосредственности, терпѣніи, осмотрительности, упорномъ стремленіи къ истинѣ. Эти правила были, можетъ быть, единственными, усвоенными имъ, и можно съ увѣренностью сказать, что только ихъ онъ могъ передать; и въ этомъ его оригинальность и его величіе.

Горячая любовь къ сельской жизни, открытая душа, спокойная и безмятежная, крѣпкіе нервы, глубокая и здо-

ровая воспріимчивость, дивный глазъ, чувство мѣры, влеченіе къ отчетливымъ, устойчивымъ предметамъ, пропорціональность формъ, точное соотношеніе объемовъ, чутье анатоміи, наконецъ, мастерское построеніе картины; во всемъ—то высокое достоинство, которое одинъ современный мастеръ назвалъ честностью таланта; врожденное тяготѣніе къ рисунку и такой вкусъ къ совершенному, что писать вполнѣ хорошо онъ надѣялся лишь впослѣдствіи, но уже теперь пишетъ иногда превосходно; поразительное умѣнье расчленить трудъ, невозмутимое хладнокровіе при самой напряженной работѣ,—изысканная натура, если судить о ней по его печальному и страждущему лику, — таковъ былъ этотъ юноша, единственный въ своемъ родѣ въ ту эпоху, и такимъ останется онъ навсегда; такимъ онъ является съ первыхъ шаговъ, которые дѣлаетъ ощупью, и вплоть до самыхъ совершенныхъ своихъ произведеній.

Какъ рѣдко можно встрѣтить генія, у котораго порой отсутствуетъ талантъ! И какое счастье восторженно созерцать эту простую душу, имѣющую за собой только счастливое рожденіе, любовь къ истинѣ и жажду прекраснаго!



ГЛАВА VI.

Возможно ли, не побывавъ въ Голландіи, но зная Лувръ, составить себѣ правильное понятіе о голландскомъ искусствѣ? Я думаю, что да. Тамъ есть, правда, нѣсколько незначительныхъ пробѣловъ, одного художника нѣтъ почти совсѣмъ, мы не имѣемъ послѣдняго слова другого, но число такихъ художниковъ весьма невелико, и обо всей школѣ въ ея цѣломъ, объ ея духѣ, ея характерѣ, ея совершенствахъ, разнообразіи ея жанровъ,—за исключеніемъ одного: картинъ, изображающихъ корпорацііили регентовъ,—Лувръ даетъ намъ почти совершенно полное историческое представленіе и, слѣдовательно, неисчерпаемый матеріалъ для изученія.

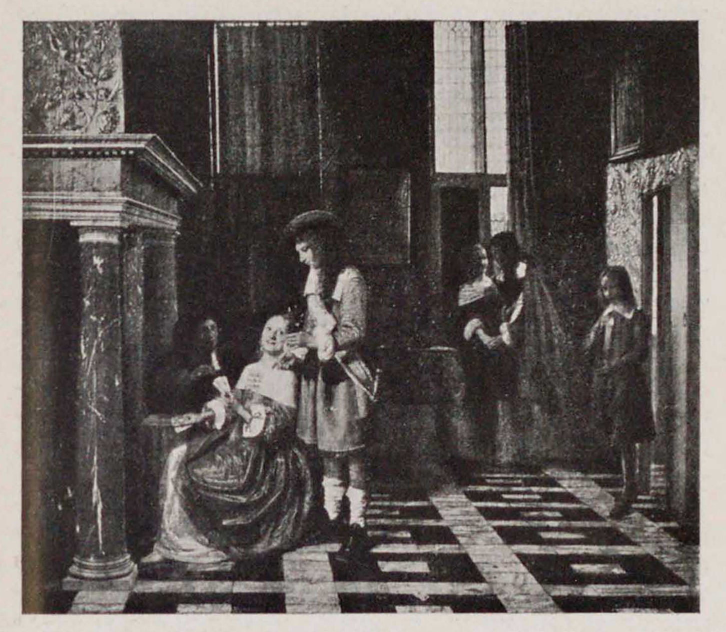
Гарлему принадлежитъ одинъ художникъ, котораго мы знали только по имени, пока онъ не былъ намъ открытъ весьма недавно, ставъ предметомъ шумнаго и вполнѣ заслуженнаго успѣха. Этотъ художникъ — Францъ Хальсъ, и запоздалый энтузіазмъ, который онъ вызываетъ, совершенно непонятенъ внѣ Гарлема и Амстердама.

Не болѣе близокъ намъ и Янъ Стэнъ. Это живописецъ мало привлекательный, котораго надо видѣть у него на дому, разсматривать вблизи, съ которымъ важно какъ можно чаще вступать въ общеніе, чтобы его шумныя выходки и безцеремонность не слишкомъ коробили, — менѣе легкомысленный, чѣмъ кажется, менѣе грубый, чѣмъ можно подумать, и очень неровный, потому что онъ пишетъ какъ попало, часто подъ пьяную руку. Какъ бы то ни было, не мѣшаетъ знать, чего стоитъ Янъ Стэнъ, когда онъ трезвъ, а Лувръ даетъ только весьма несовершенное представленіе объ его темпераментѣ и его большомъ талантѣ.

Фанъ-деръ-Мееръ почти совсѣмъ не представленъ во Франціи, а такъ какъ въ его манерѣ наблюдать есть черты не совсѣмъ обычныя даже для его страны, то поѣздка въ Голландію будетъ не безполезна для всякаго, кто пожелалъ бы познакомиться съ этимъ своеобразнымъ явленіемъ голландскаго искусства. Если не считать этихъ и еще нѣсколькихъ мало значительныхъ открытій, ничего сколько-нибудь замѣчательнаго нельзя найти внѣ Лувра и его дополненій; подъ послѣдними я разумѣю нѣкоторыя французскія коллекціи, имѣющія цѣнность музея по подбору именъ и красотѣ произведеній. Можно подумать, что Рейсдаль писалъ для Франціи,—такъ многочисленны здѣсь его произведенія и такъ очевидно, что здѣсь его понимаютъ и цѣнятъ. Чтобы понять самобытный геній Поттера или экспансивную силу Кейпа, потребуются, можетъ быть, нѣкоторыя предпосылки, но, въ концѣ-концовъ, это осуществимо. Гоббема могъ бы ограничиться созданіемъ своей луврской Мельницы; онъ, навѣрное, только выигралъ бы, если бы былъ извѣстенъ лишь этотъ его шедевръ. Что касается Метсу, Тербурга, обоихъ Остаде, въ особенности Питтера де-Хога, то, можетъ быть, достаточно видѣть ихъ въ Парижѣ и этимъ ограничиться.

И, въ самомъ дѣлѣ, мнѣ всегда казалось,—и здѣсь я только подтверждаю это мнѣніе,—что большую услугу оказалъ бы намъ тотъ, кто описалъ бы путешествіе по Лувру, или далъ бы описаніе Salon carré, или, по крайней мѣрѣ, нѣсколькихъ картинъ, среди которыхъ, я думаю, мы выбрали бы Визитъ Метсу, Воина и молодую женщину Тербурга и Голландскій Intérieur Питера де-Хога.

Такое изслѣдованіе было бы несомнѣнно интересно и весьма поучительно для нашего времени. Знающій критикъ, который взялся бы раскрыть передъ нами все, что заключено въ этихъ трехъ картинахъ, могъ бы, думается мнѣ, поразить обиліемъ и новизной своихъ соображеній. Онъ воочію показалъ бы, что всякое произведеніе искусства, даже самое скромное, можетъ быть предметомъ долгаго анализа, что работа изслѣдователя должна итти скорѣе вглубь, чѣмъ вширь, что нѣтъ на-



П. де Хогъ. Внутренность голландскаго дома. Парижъ Лувръ.

добности раздвигать ея предѣлы для того, чтобы увеличить силу проникновенія, и что въ маломъ явленіи дѣйствуютъ великіе законы.

Опредѣлилъ ли кто-нибудь сокровенную сущность манеры этихъ трехъ художниковъ, лучшихъ и наиболѣе искусныхъ рисовальщиковъ школы,—по крайней мѣрѣ, въ отношеніи фигуръ? Что мы знаемъ, напримѣръ, объ одной изъ лучшихъ голландскихъ картинъ, хранящихся въ Луврѣ, о Ландскнехтѣ Тербурга,—этомъ толстомъ человѣкѣ въ военныхъ доспѣхахъ, въ латахъ, въ курткѣ изъ буйволовой кожи, съ огромной шпагой, въ сапогахъ съ раструбами, съ мягкой шляпой, лежащей на землѣ, съ толстымъ, раскраснѣвшимся лицомъ, плохо выбритымъ и вспотѣвшимъ, съ жирными волосами, маленькими влажными глазками, съ широкой, пухлой и чувственной рукой, въ которой онъ дер-

житъ червонцы и по движенію которой мы тотчасъ догадываемся объ его настроеніи и цѣли его посѣщенія. Объ этой фигурѣ говорили, что она живетъ, поражаетъ вѣрностью экспрессіи и превосходно написана. Но надо согласиться, что слово превосходно мало убѣдительно, когда требуется понять причину явленія. Чѣмъ именно превосходно? Тѣмъ ли, что дѣйствительность такъ точно передана въ ней, что она какъ-будто выхвачена изъ жизни? Или тѣмъ, что въ ней не пропущена ни одна деталь? Или тѣмъ, что ея краски такъ гладки, просты, чисты, прозрачны, такъ красивы на видъ и такъ легко схватываются, и что она нигдѣ не грѣшитъ ни кропотливостью, ни небрежностью? Какъ объяснить, что съ тѣхъ поръ, какъ пишутъ человѣческія фигуры, непринужденно взятыя и все же позирующія передъ художникомъ, никто такъ не рисовалъ, не передавалъ рельефа и не писалъ.

Развѣ вы видите здѣсь руку рисовальщика въ чемъ-нибудь, кромѣ результата, который прямо поражаетъ естественностью, точностью, полнотой, тонкостью и ничуть не преувеличеннымъ реализмомъ. Можете ли вы найти хотя бы одну черту, одинъ контуръ, одинъ штрихъ, въ которыхъ чувствовался бы готовый шаблонъ и заранѣе поставленныя художникомъ вѣхи. Кривая линія плечъ въ раккурсѣ, длинная рука, лежащая на бедрѣ, которую такъ ловко облегаетъ рукавъ; высоко стянутое, большое и жирное тѣло, такое отчетливое само по себѣ и такое расплывчатое въ своихъ внѣшнихъ очертаніяхъ; двѣ гибкія кисти, которыя, выросши до естественныхъ размѣровъ, производили бы впечатлѣніе слѣпковъ,— не находите ли вы, что все это сразу отлито въ форму, которая нисколько не похожа на тѣ угловатые, то робкіе, то самоувѣренные, то неопредѣленные, то геометрическіе штрихи, въ которые обыкновенно замыкается современный рисунокъ.

Наше время съ полнымъ правомъ гордится нѣсколькими заслуженными художниками, которые видятъ и рисуютъ сильно, тонко и хорошо. Я напомню объ одномъ изъ нихъ, который—и это характерно—рисуетъ позу, движеніе, жестъ, рисуетъ кисть руки съ ея суставами,

движеніями, пожатіями,—съ такимъ искусствомъ, что за одно это—а у него есть и другія, еще болѣе крупныя заслуги—его безспорно слѣдовало бы признать главой нашей современной школы. Сравните теперь его острую, утонченную, выразительную и энергичную манеру съ почти безличнымъ рисункомъ Тербурга. Тамъ вы найдете формулы, науку, увѣренную въ себѣ, пріобрѣтенное знаніе, которое приходитъ на помощь наблюденію, поддерживаетъ его и можетъ, въ случаѣ надобности, даже замѣнить его,—которое, такъ сказать, диктуетъ глазу то, что онъ долженъ видѣть, душѣ то, что она должна чувствовать. Здѣсь—ничего подобнаго: искусство, приспособляющееся къ характеру вещей, знаніе, забывающее о себѣ передъ своеобразіемъ жизни, ничего предвзятаго, что предваряло бы наивное, сильное и чуткое наблюденіе дѣйствительности. Въ результатѣ можно сказать, что у выдающагося художника, о которомъ я говорю, есть свой рисунокъ, между тѣмъ какъ совершенно невозможно опредѣлить съ перваго взгляда, каковъ рисунокъ Тербурга, Метсу, Питера де-Хога.

Отъ одного художника перейдите къ другому. Разсмотрѣвъ галантнаго воина Тербурга, обратитесь къ этой худощавой, немного изысканной фигурѣ, принадлежащей къ другому міру и уже къ другой эпохѣ; посмотрите на этотъ нѣсколько церемонный поклонъ, которымъ она, стоя, привѣтствуетъ со свѣтской учтивостью маленькую женщину со слабыми руками и нервными пальцами, встрѣчающую гостя съ видимымъ удовольствіемъ.—Остановитесь затѣмъ передъ Голландскимъ intérieur Питера де-Хога; войдите въ эту глубокую, такъ тѣсно замкнутую картину, гдѣ еле пробивается дневной свѣтъ, гдѣ горитъ огонь и такъ много тишины, очаровательнаго уюта, красивой тайны; рядомъ съ женщиной съ блестящими глазами, красными губами и сверкающими зубами, вы увидите высокаго, нѣсколько простоватаго малаго, при видѣ котораго невольно вспоминается Мольеръ,—великовозрастный сынъ господина Діафуарюса съ длинными, какъ у журавля, ногами, нескладный, въ широкомъ платьѣ, которое на немъ топорщится, удивительно



Тербургъ. Галантный солдатъ. Парижъ. Луврь.

странный со своей рапирой, очень неловкій, несмотря на весь свой апломбъ, такъ мѣтко схваченный и такъ превосходно написанный, что его нельзя забыть. Здѣсь та же скрытая наука, тотъ же безымянный рисунокъ, та же непостижимая смѣсь природы и искусства. Ни тѣни предвзятости въ этомъ выраженіи вещей, настолько наивно искреннемъ, что никакая формула не можетъ его передать; никакого шика, что на языкѣ мастерскихъ значитъ: никакихъ дурныхъ привычекъ, никакого дѣланнаго невѣжества и отсутствіе всякой маніи.

Сдѣлайте опытъ, если вы умѣете обращаться съ карандашомъ; скопируйте эти три фигуры, попробуйте поставить ихъ на мѣсто, задайтесь трудной задачей: извлечь изъ этой необъяснимой живописи ея сущность, ея рисунокъ; продѣлайте потомъ тотъ же



Метсу. Визитъ. Парижъ. Лувръ.

опытъ съ современными рисовальщиками и вы, быть можетъ, сами убѣдитесь,—успѣшно работая надъ новыми мастерами и терпя неудачу со старыми,—что между искусствомъ тѣхъ и другихъ цѣлая бездна.

Вы будете также удивлены, когда станете изучать другія стороны этого образцоваго искусства. Краски, свѣтотѣнь, рельефъ заполненныхъ поверхностей, воздушность, наконецъ фактура, то-есть техника живописи,—все совершенно и непостижимо.

Возьмемъ исполненіе съ его внѣшней стороны: развѣ оно похоже на работу позднѣйшихъ художниковъ?

Судите сами, представляетъ ли наша манера письма шагъ впередъ, или шагъ назадъ по сравненію съ той? Въ наши дни,—надо ли мнѣ говорить объ этомъ?—одно изъ двухъ: либо пишутъ тщательно и не всегда хорошо, либо пускаются на ухищренія и почти не пишутъ вовсе. Это—живопись тяжелая и поверхностная, отвлеченная и небрежная, съ тонкимъ чувствомъ, эскизная или же передающая все съ чрезмѣрной добросовѣстностью, представляющая буквальное подражаніе, но никто, даже сами живописцы этого направленія, не дерзнутъ утверждать, что эта кропотливость дѣлаетъ ихъ манеру совершенной. Каждый избираетъ себѣ дорогу по своему вкусу, по степени своего невѣжества или образованія, въ зависимости отъ тяжеловѣсности или тонкости натуры, отъ моральной и физической организаціи, отъ общественнаго положенія, отъ нервовъ. Мы имѣемъ лимфатическую манеру письма, нервную, мощную, слабую, неистовую и размѣренную, дерзкую и робкую, осторожную, о которой говорятъ, что она скучна, исключительную по своей чуткости, о которой говорятъ, что въ ней нѣтъ основательности. Словомъ, сколько индивидуальностей, столько стилей и формулъ въ отношеніи рисунка, красокъ и всѣхъ остальныхъ сторонъ художественной техники.

Ведутся довольно оживленныя пренія о томъ, кто изъ этихъ художниковъ правъ. По правдѣ говоря, всякій правъ отчасти, но факты доказываютъ также, что никто не правъ вполнѣ.

Остается найти истину, которая примирила бы насъ всѣхъ; она заключается въ слѣдующемъ: въ живописи есть техническая сторона, которой можно выучиться и которой, слѣдовательно, можно и должно учить, есть элементарный методъ, который равнымъ образомъ можетъ и долженъ быть переданъ; эта техника и этотъ методъ такъ же необходимы въ живописи, какъ умѣнье хорошо говорить и писать—для тѣхъ, кто пользуется словомъ или перомъ; не бѣда то, что эти элементы общи всѣмъ намъ: выдѣляться костюмомъ, когда личность зауряднa,—жалкій и суетный способъ маскировать свое ничтожество. Въ былыя времена дѣло обстояло со-

всѣмъ иначе, и доказательствомъ тому служитъ совершенное единство школъ, въ которыхъ рѣзко очерченныя и высоко одаренныя личности—всѣ запечатлѣны фамильнымъ сходствомъ. Это фамильное сходство было результатомъ простого, одинаковаго, хорошо поставленнаго и, какъ это очевидно для всѣхъ, чрезвычайно благотворнаго образованія. Въ чемъ же заключалось это образованіе, отъ котораго у насъ не сохранилось ни слѣда?

Вотъ чему слѣдовало бы учить, на мой взглядъ, и чего я никогда не встрѣчалъ ни на каѳедрѣ, ни въ книгѣ, ни въ курсѣ эстетики, ни въ лекціяхъ. Это былъ бы еще одинъ видъ профессіональнаго образованія въ наше время, когда существуютъ почти всѣ виды профессіональнаго образованія, кромѣ этого.

Не будемъ жалѣть труда, потраченнаго на параллельное изученіе этихъ прекрасныхъ образцовъ. Вглядитесь въ эти тѣла, эти головы, эти руки, эти обнаженныя груди: вникните, какъ слѣдуетъ, въ ихъ гибкость, ихъ полноту, ихъ колоритъ—такой правдивый и почти безцвѣтный, въ ихъ плотную и тѣмъ не менѣе тонкую, непроницаемую и въ то же время ничуть не тяжелую ткань. Разсмотрите, далѣе, ихъ убранство: шелка, мѣха, сукна, атласъ, бархатъ, перья, шпаги, золото, вышитыя ткани, ковры, кровати съ пологомъ, удивительно ровный и крѣпкій паркетъ. Посмотрите, какъ все похоже у Тербурга и у Питера де-Хога и какъ однако все различно: рука работаетъ одинаково, колоритъ составленъ изъ тѣхъ же элементовъ, а между тѣмъ у одного все окутано, подернуто дымкой, неопредѣленно и глубоко; полутѣнь преображаетъ, затемняетъ, удаляетъ всѣ части этого дивнаго полотна, придавая вещамъ таинственность, воплощая ихъ духъ, дѣлая ихъ смыслъ еще болѣе осязательнымъ, ихъ сокровенную сущность еще болѣе горячей и влекущей, тогда какъ у Тербурга нѣтъ такого покрова: повсюду разлитъ свѣтъ, постель едва замаскирована темнымъ пологомъ, рельефъ естественный, твердый, полный, выдержанный въ простыхъ, почти не преображенныхъ, но такъ хорошо подобранныхъ тонахъ, что цвѣта, отдѣлка, форма, от-

тѣнки, предметы,—все съ наглядной убѣдительностью показываетъ намъ, что въ этой обстановкѣ нѣтъ мѣста окольнымъ путямъ, неясностямъ, полутѣнямъ. Замѣтьте при этомъ, что у де-Хога и у Метсу, у самаго замкнутаго и у самаго общительнаго изъ этихъ трехъ знаменитыхъ художниковъ, вы всегда найдете нѣкоторыя настроенія, которыя свойственны только имъ и составляютъ ихъ тайну, и нѣкоторыя особенности метода и образованія, которыя общи обоимъ и составляютъ тайну школы.

Не находите ли вы, что оба они хорошіе колористы, хотя у одного преобладаетъ сѣрый колоритъ, у другого коричневый, съ темно-золотымъ отливомъ. И не кажется ли вамъ, что ихъ колоритъ болѣе блестящъ, чѣмъ нашъ, хотя онъ въ то же время болѣе заглушенъ, болѣе богатъ, но въ то же время болѣе безличенъ, болѣе могуществен̆ъ, хотя на первый взглядъ заключаетъ въ себѣ меньше силы?

Когда въ какой-нибудь старинной коллекціи вамъ случайно попадается въ руки жанровая картина новаго времени, хотя бы даже изъ лучшихъ и во всѣхъ отношеніяхъ наиболѣе сильныхъ по замыслу, она всегда производитъ впечатлѣніе, если можно такъ выразиться, скопированной, то-есть картины, которая стремится передать колоритъ, но не передаетъ его въ достаточной мѣрѣ, хочетъ вызвать впечатлѣніе настоящей картины, но не имѣетъ для этого достаточно силы, стремится къ тому, чтобы быть основательной, но не достпгаетъ этого,— ни тогда, когда она написана густо, ни тогда, когда ея поверхность глянцевита, если она случайно написана жидко. Отъ чего это зависитъ? Вотъ надъ чѣмъ стоитъ призадуматься людямъ, у которыхъ есть чутье, пониманіе и талантъ и которые способны постичь эти различія.

Можетъ быть, мы гораздо менѣе даровиты? Возможно. Менѣе изобрѣтательны? Нѣтъ, напротивъ. Но мы прежде всего менѣе образованы.

Представимъ себѣ, что какимъ-нибудь чудомъ,—котораго мы недостаточно пылко жаждемъ, но которое, во всякомъ случаѣ, если и произойдетъ, то ужъ никакъ не во Франціи,—среди насъ воскресъ Метсу или Питеръ

де-Хогъ: какія сѣмена бросилъ бы онъ въ наши мастерскія и какую благодатную и богатую почву нашелъ бы онъ въ нихъ для того, чтобы воспитать хорошихъ художниковъ и прекрасныя произведенія! Наше невѣжество поистинѣ огромно. Можно подумать, что искусство живописи—давно потерянная тайна, и что послѣдніе, искушенные въ немъ мастера унесли съ собою ключъ отъ нея. Намъ нуженъ этотъ ключъ, мы хотимъ достать его, но его нѣтъ ни у кого; мы ищемъ его—и не находимъ. Отсюда вытекаетъ, что индивидуализація методовъ есть не что иное, какъ усиліе единичныхъ личностей найти путемъ воображенія то, чему ихъ не научили; что въ тѣхъ или другихъ практическихъ пріемахъ чувствуется мучительное напряженіе духа, и что почти всегда такъ называемая оригинальность современныхъ методовъ скрываетъ въ себѣ неисправимые изъяны. Чтобы дать понятіе объ этихъ исканіяхъ и о тѣхъ истинахъ, которыя мы рождаемъ на свѣтъ Божій послѣ долгихъ усилій, я приведу одинъ только примѣръ.

Наше искусство,—историческая живопись, пейзажъ, nature morte,—съ нѣкоторыхъ поръ дебатируетъ одинъ очень модный вопросъ, которымъ, въ самомъ дѣлѣ, стоитъ заняться, потому что рѣчь идетъ о томъ, чтобы вернуть живописи одно изъ самыхъ утонченныхъ и необходимыхъ средствъ выраженія. Я имѣю въ виду то, что принято называть valeurs*).

Подъ этимъ терминомъ, довольно неяснымъ по происхожденію и темнымъ по смыслу, понимаютъ количество свѣта или тѣни, которое заключается въ данномъ тонѣ. Оттѣнокъ легко уловить на рисункѣ или гравюрѣ: такъ, черный тонъ, по сравненію съ бумагой, представляющей единицу свѣта, будетъ имѣть больше valeurs, чѣмъ сѣрый. Въ области красокъ этотъ оттѣнокъ становится абстракціей, но тѣмъ не менѣе не теряетъ силы, хотя здѣсь его труднѣе опредѣлить. При помощи ряда наблюденій, не особенно, впрочемъ, глубокихъ, и анализовъ, аналогичныхъ тѣмъ, которые при-

*) Valeur переводится «свѣтосильность». Мы не хотѣли вводить въ нашъ переводъ этотъ тяжелый терминъ, тѣмъ болѣе, что само слово valeur пріобрѣло уже, по нашему мнѣнію, право гражданства въ русскомъ художественномъ языкѣ.
Пр. ред.

мѣняютъ химики, изъ даннаго цвѣта выдѣляютъ элементъ свѣта или тѣни, который такъ или иначе сочетается въ немъ съ собственно красочнымъ элементомъ, и такимъ образомъ чисто научнымъ путемъ приходятъ къ тому, что разсматриваютъ тона съ точки зрѣнія цвѣта и valeurs, такъ что, напримѣръ, въ фіолетовомъ цвѣтѣ различаютъ не только количество краснаго и синяго, которое можетъ до безконечности умножать его оттѣнки, но имѣютъ еще въ виду количество свѣта или силы, которое приближаетъ его либо къ единицѣ свѣта, либо къ единицѣ тѣни.

Интересъ этого анализа заключается въ слѣдующемъ: цвѣтъ не существуетъ самъ по себѣ, ибо онъ, какъ извѣстно, видоизмѣняется подъ вліяніемъ сосѣдняго цвѣта. Еще менѣе, конечно, обладаетъ онъ цѣнностью или красотой самъ по себѣ. Свое качество онъ получаетъ отъ окружающихъ, такъ называемыхъ дополнительныхъ цвѣтовъ. Такимъ образомъ можно путемъ удачно примѣняемыхъ контрастовъ и сопоставленій придавать ему самые различные оттѣнки. Быть хорошимъ колористомъ—это значитъ, какъ я болѣе подробно скажу объ этомъ въ другомъ мѣстѣ, или знать, или же чувствовать инстинктомъ необходимость этихъ сопоставленій, но быть хорошимъ колористомъ значитъ кромѣ того, и прежде всего—умѣть искусно сопоставлять valeurs тоновъ. Если вы отнимете у Веронезе, Тиціана, Рубенса это правильное соотношеніе valeurs въ ихъ колоритѣ, то ихъ краски сразу станутъ звучать диссонансомъ, потеряютъ всю свою мощь и свою рѣдкую изысканность. По мѣрѣ того, какъ собственно красочный элементъ въ тонѣ убываетъ, въ немъ получаетъ преобладаніе элементъ valeurs. Иногда случается,—какъ въ полутѣняхъ, гдѣ блекнетъ всякій цвѣтъ, или въ картинахъ съ рѣзко выраженной свѣто-тѣнью, въ которыхъ исчезаютъ всѣ оттѣнки, у Рембрандта, напримѣръ, у котораго порою все выдержано въ одномъ цвѣтѣ,—иногда случается, говорю я, что элементъ колорита исчезаетъ почти совсѣмъ, и тогда на палитрѣ остается нейтральный элементъ, неуловимый и въ то же время вполнѣ реальный, такъ сказать, отвлеченный эквивалентъ ис-

чезнувшихъ вещей, и вотъ съ помощью этого-то отрицательнаго, безцвѣтнаго и безконечно нѣжнаго элемента и создаются иногда самыя замѣчательныя картины.

Мнѣ нужно было сказать объ этихъ ужасныхъ вещахъ, о которыхъ у насъ во Франціи разрѣшается говорить только въ мастерскихъ и при закрытыхъ дверяхъ, потому что безъ этого меня бы не поняли. Но не думайте, что законъ, о которомъ идетъ рѣчь и который въ настоящее время долженъ примѣняться на практикѣ, былъ открытъ нашими современниками: его нашли среди давно забытыхъ матеріаловъ, въ архивахъ живописи. Немногіе художники во Франціи имѣли о немъ отчетливое представленіе. Существовали цѣлыя школы, которыя не подозрѣвали о немъ и обходились безъ него, что̀ имъ не послужило на пользу, какъ оказывается теперь. Если бы я писалъ исторію французскаго искусства девятнадцатаго вѣка, я разсказалъ бы вамъ, какъ этотъ законъ сначала соблюдали, а потомъ забыли, какой художникъ руководствовался имъ, какой—игнорировалъ его, и вы охотно согласились бы со мной, что игнорировать его было заблужденіемъ.

Одинъ замѣчательный художникъ, техникой котораго чрезмѣрно восхищались и который, если сохранитъ свое значеніе, то только благодаря глубинѣ своего чувства, оригинальности своихъ порывовъ, рѣдкому художественному чутью, а главнымъ образомъ, благодаря упорству своихъ стремленій,—Деканъ никогда не обращалъ вниманія на то, есть ли valeurs на его палитрѣ; этотъ изъянъ уже начинаетъ чувствоваться всѣми хоть сколько-нибудь понимающими и чуткими людьми, которыхъ онъ очень коробитъ, Я разсказалъ бы вамъ также, какому зоркому наблюдателю современные пейзажисты обязаны лучшими уроками, которые они получили: Коро, эта непосредственная душа, склонная къ упрощенію, имѣлъ врожденное чутье valeurs во всѣхъ вещахъ, онъ изучилъ ихъ лучше кого бы то ни было, установилъ для нихъ правила, формулировалъ ихъ въ своихъ произведеніяхъ и съ каждымъ днемъ все удачнѣе доказывалъ ихъ на практикѣ.

Сюда должна быть направлена главная забота всѣхъ, кто ищетъ втиши, и тѣхъ, кто ищетъ болѣе шумно,

выступая подъ разными причудливыми названiями. Доктрина, назвавшая себя реалистической, не имѣетъ другого серьезнаго основанiя, кромѣ болѣе здраваго пониманiя законовъ колорита. Надо преклониться передъ очевидностью и признать, что въ намѣренiяхъ этой школы много хорошаго и что, если бы реалисты больше знали и лучше писали, то среди нихъ нашлись бы и такiе, которые писали бы превосходно. Ихъ глазъ, вообще говоря, видитъ очень зорко, ихъ чутье чрезвычайно тонко, а между тѣмъ,—странное дѣло!—остальныя стороны ихъ творчества не стоятъ на такой же высотѣ. У нихъ встрѣчаются самыя рѣдкiя способности и нѣтъ самыхъ обыкновенныхъ, такъ что ихъ большiя достоинства теряютъ всякую цѣну, потому что не могутъ быть использованы, какъ слѣдуетъ; они производятъ впечатлѣнiе революцiонеровъ, такъ какъ кичатся тѣмъ, что допускаютъ только половину необходимыхъ истинъ, и имъ недостаетъ въ одно и то же время и очень малаго и весьма многаго для того, чтобы быть вполнѣ правыми.

Все это было азбукой для голландскихъ художниковъ и тѣмъ же должно бы быть для насъ. Я не знаю, каковы были теоретическiе взгляды Питера де-Хога, Метсу и Тербурга на valeurs, какъ они ихъ называли, да и было ли у нихъ вообще какое-нибудь слово для обозначенiя того, что краски должны имѣть нюансы, относительное значенiе, быть нѣжны, мягки и тонки въ своихъ соотношенiяхъ. Можетъ быть, ихъ колоритъ уже обладалъ всѣми этими, то опредѣленными, то неуловимыми свойствами. Во всякомъ случаѣ, несомнѣнно, что жизненность ихъ творенiй и красота ихъ искусства зависятъ именно отъ мудраго примѣненiя этого принципа.

Разница между ними и современными попытками заключается въ слѣдующемъ: въ ихъ время свѣто-тѣни придавалась большая цѣна и большое значенiе исключительно потому, что она считалась жизненной стихiей всякаго истиннаго искусства. Помимо этого художественнаго прiема, въ которомъ воображенiе играетъ главную роль, въ воспроизведенiи вещей не оставалось ничего, такъ сказать, вымышленнаго и, стало быть, человѣкъ по-

кидалъ свое твореніе или, во всякомъ случаѣ, удалялся отъ него какъ разъ въ ту минуту, когда на первый планъ должно было бы выступать его чувство. Тонкости Метсу, таинственность Питера де-Хога зависятъ, какъ я уже сказалъ, отъ того, что у нихъ такъ много воздуха вокругъ предметовъ, такъ много тѣней вокругъ пятенъ свѣта, такъ много спокойствія въ ускользающихъ краскахъ, переходовъ въ тонахъ и достигаемыхъ съ помощью чистаго воображенія превращеній въ наружномъ видѣ вещей, — зависятъ, другими словами, отъ небывало искуснаго пользованія свѣто-тѣнью, или, что то же самое: отъ чрезвычайно правильнаго примѣненія закона valeurs.

Въ наши дни, наоборотъ, всякій не совсѣмъ обычный valeur, всякій тонко подмѣченный цвѣтъ какъ-будто имѣютъ цѣлью упразднить свѣто-тѣнь и уничтожить воздухъ. То, что служило связью, теперь служитъ разъединеніемъ. Картину считаютъ оригинальной, когда она написана пятнами, представляетъ изъ себя мозаику. Послѣ злоупотребленія чрезмѣрной пластичностью бросились въ другую крайность, обратились къ плоскимъ поверхностямъ, къ безплотнымъ тѣламъ. Рельефъ исчезъ въ тотъ самый моментъ, когда казалось, что средства для его выраженія стали лучше и онъ долженъ былъ сдѣлаться совершеннѣе; такимъ образомъ то, что было шагомъ впередъ для голландцевъ, для насъ является шагомъ назадъ и, оставивъ въ погонѣ за открытіями старинное искусство, мы снова возвращаемся къ нему.

Что же дальше? — Кто обнаружитъ заблужденія, въ которыя мы впадаемъ? Кто преподастъ намъ ясные и разительные уроки? Мы можемъ найти другой болѣе вѣрный выходъ: создать такое прекрасное произведеніе, которое заключало бы въ себѣ все старое искусство вмѣстѣ съ духомъ современности, которое воплощало бы девятнадцатый вѣкъ и Францію, во всѣхъ деталяхъ походило бы на Метсу и тѣмъ не менѣе не выдавало бы своей связи съ нимъ.

❖ ❖ ❖

233

VII.

Среди голландскихъ художниковъ Рейсдаль съ наибольшимъ благородствомъ отражаетъ характеръ своей родины. Въ немъ чувствуется ея ширь, печаль, нѣсколько угрюмое спокойствіе, однообразная и тихая прелесть. Убѣгающія линіи, строгіе тона, двѣ самыя характерныя черты,—сѣрые горизонты, теряющіеся въ безпредѣльности, и сѣрое небо съ его поддающейся измѣренію безконечностью,—вотъ портретъ Голландіи, который онъ намъ оставилъ, портретъ, быть можетъ, не совсѣмъ обыкновенный, но интимный, очаровательный, удивительно вѣрный и не старѣющій. Есть, разумѣется, еще другія основанія, по которымъ Рейсдаль можетъ считаться самымъ крупнымъ представителемъ школы послѣ Рембрандта; а это не малая честь для художника, который не писалъ ничего, кромѣ такъ называемыхъ неодушевленныхъ пейзажей, и не нарисовалъ ни одного живого существа, по крайней мѣрѣ, безъ чужой помощи.

Замѣтьте, что, если брать его въ деталяхъ, Рейсдаль можетъ быть, окажется ниже многихъ изъ своихъ соотечественниковъ. Во-первыхъ, у него нѣтъ ловкости въ этомъ жанрѣ въ тотъ моментъ, когда ловкость была обыденной для талантливаго художника, и, можетъ быть, именно этому недостатку ловкости онъ обязанъ обычной основательностью и значительностью своей мысли. Онъ не отличается также особеннымъ мастерствомъ. Онъ пишетъ хорошо и не претендуетъ ни на какую оригинальность. То, что онъ хочетъ сказать, онъ говоритъ точно, ясно, но какъ-будто нѣсколько медленно, безъ намековъ, безъ живости и лукавства. Его рисунокъ не всегда обладаетъ тѣмъ рѣзкимъ и острымъ характеромъ, тѣмъ причудливымъ акцентомъ, которые свойственны нѣкоторымъ картинамъ Гоббемы.

Я хорошо помню, что въ Луврѣ, передъ Водяной мельницей Гоббемы, первоклассным произведенiемъ, равнаго которому, какъ я уже говорилъ, нельзя найти въ Голландiи, мнѣ случалось иногда охладѣвать къ Рейсдалю. Эта Мельница такъ очаровательна, такъ закончена и опредѣленна по своей конструкцiи, такъ строго выдержана отъ начала до конца, краски на ней такъ сильны и красивы, небо такъ удивительно, все кажется такъ тонко выгравированнымъ, прежде чѣмъ оно было написано, и такъ превосходно написаннымъ поверхъ этой строгой гравюры; наконецъ, употребляя выраженiе, которое поймутъ въ ателье, композицiя въ цѣломъ такъ пикантна и такъ хорошо выдѣляется на золотѣ, что часто, видя въ двухъ шагахъ отъ нея маленькiй Кустарникъ Рейсдаля и находя его желтымъ, слишкомъ пушистымъ и закругленнымъ, я готовъ былъ отдать пальму первенства Гоббемѣ и впасть такимъ образомъ въ заблужденiе, которое не могло бы продолжаться долго, но которое было бы непростительно, если бы даже длилось хотя бы одно мгновенiе.

Рейсдаль никогда не умѣлъ помѣстить на своей картинѣ фигуру человѣка—какая разница въ этомъ отношенiи съ талантомъ Адрiана фанъ-де-Вельде!—или животнаго,—въ этомъ отношенiи Поттеръ имѣетъ передъ нимъ большое преимущество тамъ, гдѣ ему самому удается стать совершеннымъ. У него нѣтъ золотистой атмосферы Кейпа и его высоко-художественной манеры помѣщать въ потокѣ свѣта и золота лодки, города, лошадей и всадниковъ, нарисованныхъ съ тѣмъ мастерствомъ, какого достигаетъ Кейпъ, когда онъ бываетъ безупреченъ. Рейсдаль моделируетъ мастерски, когда онъ имѣетъ дѣло съ мiромъ растенiй или съ воздушными поверхностями, но въ его рельефѣ не видно тѣхъ трудностей, которыя побѣждаютъ Тербургъ или Метсу, когда они рисуютъ человѣческое тѣло. Какъ ни испытана зоркость его глаза, все же она менѣе велика уже по самому свойству тѣхъ сюжетовъ, которые онъ разрабатываетъ. Его волнующаяся вода, несущееся облако, кустарникъ, крутимый вѣтромъ, во-

допадъ, разбивающійся о скалы—прекрасны; но, если имѣть въ виду сложность замысла, количество проблемъ, ихъ тонкость и разрѣшеніе ихъ, то все это не можетъ сравниться съ Intérieur Тербурга, Визитомъ Метсу, Школой и Семьей Остаде (въ Луврѣ), Голландскимъ intérieur Питера де-Хога, или съ тѣми изумительными вещами Метсу, которыя хранятся въ музеѣ Фанъ-деръ-Хоопъ, въ Амстердамѣ. У Рейсдаля совсѣмъ не видно блестокъ ума, и въ этомъ отношеніи онъ, по сравненію съ остроумными мастерами Голландіи, также кажется нѣсколько скучнымъ.

Обычно онъ простъ, серьезенъ и силенъ, очень спокоенъ и величавъ, почти всегда одинаково настроенъ, такъ что его высокія достоинства въ концѣ-концовъ перестаютъ производить впечатлѣніе, такъ они постоянны; стоя передъ этимъ вѣчно хмурымъ лицомъ, передъ этими почти всегда одинаково превосходными картинами, иногда бываешь захваченъ ихъ красотой, но рѣдко бываешь пораженъ. Нѣкоторыя марины Кейпа, напримѣръ, его Лунный свѣтъ въ музеѣ Сикса, созданы какъ бы однимъ взмахомъ кисти, представляютъ импровизацію, и при видѣ ихъ становится жаль, что у Рейсдаля не бываетъ такого подъема. Наконецъ, его краски монотонны, сильны, гармоничны и небогаты. Онѣ варьируютъ только въ предѣлахъ зеленаго и коричневаго; онѣ загрунтованы асфальтомъ. Въ нихъ мало блеска, онѣ не всегда пріятны и, въ сущности, не особенно изысканны. Живописецъ intérieurs могъ бы упрекнуть его въ нѣкоторой скупости средствъ и не разъ нашелъ бы его палитру слишкомъ упрощенной.

И при всемъ томъ, несмотря ни на что, Рейсдаль единственный: въ этомъ легко убѣдиться въ Луврѣ, взглянувъ на его Кустарникъ, Солнечный лучъ, Бурю и Маленькій пейзажъ (n. 474). Я исключаю Лѣсъ, который никогда не былъ особенно хорошъ и который онъ испортилъ совсѣмъ, попросивъ Бергема написать человѣческія фигуры.

Можно сказать, что на исторической выставкѣ, открытой въ пользу Эльзасъ-Лотарингіи, Рейсдалю

явно принадлежало первенство, хотя выставка была чрезвычайно богата голландскими и фламандскими мастерами: на ней были представлены фанъ Гойенъ, Вейнантсъ, Поттеръ, Кейпъ, фанъ-де-Вельде, фанъ-деръ-Неeръ, фанъ-деръ-Меeръ, Хальсъ, Тенирсъ, Боль, Соломонъ Рейсдаль, фанъ-деръ-Гейденъ — послѣднiй двумя несравненными произведенiями. Я обращаюсь къ памяти всѣхъ тѣхъ, для кого эта превосходная выставка была своего рода откровенiемъ: не предсталъ ли на ней Рейсдаль, какъ подлинный мастеръ, и, что еще важнѣе, какъ человѣкъ большого ума? Въ Брюсселѣ, Антверпенѣ, Гаагѣ, Амстердамѣ — повсюду то же впечатлѣнiе; гдѣ бы Рейсдаль ни появился, всегда у него та же особенная манера держать себя, дѣйствовать на зрителя, внушать уваженiе, обращать на себя вниманiе,—манера, которая сразу дастъ вамъ понять, что вы имѣете дѣло съ незаурядной личностью, что человѣкъ этотъ принадлежитъ къ великому племени, и что онъ всегда имѣетъ сказать вамъ нѣчто важное.

Такова единственная причина превосходства Рейсдаля, и этого достаточно: вы видите въ художникѣ мыслителя и въ каждой изъ его работъ глубокiй замыселъ. Такой же знатокъ въ своей области, какъ любой изъ самыхъ выдающихся его соотечественниковъ, столь же одаренный отъ природы, но болѣе разсудительный и болѣе сердечный, онъ больше, чѣмъ кто бы то ни было, соединяетъ съ этими дарованiями то равновѣсiе, которое создаетъ единство творчества и совершенство отдѣльныхъ творенiй. Вы чувствуете въ его картинахъ присутствiе какой-то полноты, увѣренности, глубокаго спокойствiя, являющагося его характерной особенностью и доказывающаго, что въ немъ ни на минуту не нарушалась гармонiя между прекрасными природными способностями, большимъ опытомъ, всегда живой воспрiимчивостью и неизмѣнно глубокой мыслью.

Рейсдаль пишетъ такъ, какъ думаетъ: здраво, сильно, широко. Внѣшнiя качества работы довольно хорошо характеризуютъ обычное настроенiе его духа. Въ этой трезвой, вдумчивой, нѣсколько горделивой живописи



Я. Рейсдаль. Водопадъ. Амстердамъ.

есть какая-то обвѣянная грустью возвышенность, которая замѣтна издали, а вблизи прямо чаруетъ васъ своей естественностью и благородной, совершенно своеобразной простотой. Полотно Рейсдаля—замкнутое цѣлое, въ которомъ чувствуется стройность, широта взгляда, господствующая мысль, стремленіе разъ навсегда запечатлѣть какую-нибудь черту своей страны, а, можетъ быть, также желаніе увѣковѣчить какое-нибудь мгновеніе изъ своей жизни. Глубокій фонъ, потребность строить и связывать, подчинять детали цѣлому, локальный тонъ общему колориту, интересъ, возбуждаемый вещами,—тому мѣсту, которое онѣ занимаютъ въ общемъ планѣ; совершенное знаніе законовъ природы и техники; при этомъ нѣкоторое презрѣніе ко всему безполезному, къ слишкомъ красивому и излишнему; большой вкусъ въ соединеніи съ большимъ здравымъ

смысломъ; чрезвычайно спокойная рука въ соедине
съ трепетнымъ сердцемъ—вотъ приблизительное опи
ніе того, что открываетъ анализъ въ любой карти
Рейсдаля.

Я не говорю, что все блѣднѣетъ рядомъ съ этой жив
писью, не поражающей блескомъ, скромной по коло
риту, неизмѣнно скрывающей свои пріемы; но рядомъ
съ ней все становится несвязнымъ, безсодержател
нымъ, разрозненнымъ.

Поставьте какое-нибудь полотно Рейсдаля рядом
съ лучшими пейзажами школы, и вы тотчасъ же зам
тите на сосѣднихъ картинахъ изъяны, слабости, ошибк
отсутствіе рисунка тамъ, гдѣ онъ необходимъ, блестк
ума тамъ, гдѣ онѣ не нужны, плохо скрытое невѣжеств
смазанныя мѣста, въ которыхъ чувствуется небрежност
Рядомъ съ Рейсдалемъ какой-нибудь фанъ-де-Вельд
сухъ, тощъ, миловиденъ, изысканъ, но недостаточн
мужественъ и недостаточно зрѣлъ; Вильгельмъ фанъ-де-Вельде холоденъ и мелоченъ; въ его вещахъ почти всегда хорошъ рисунокъ и рѣдко бываютъ хороши краски; онъ быстро схватываетъ, но мало вдумчивъ. Исаакъ Остаде слишкомъ красенъ, его небо ничтожно. Фанъ Гойенъ слишкомъ неувѣренъ, легковѣсенъ, туманенъ, шершавъ; въ немъ чувствуется легкій слѣдъ тонкаго и быстраго замысла, набросокъ у него очарователенъ, но нѣтъ самаго произведенія, потому что оно не явилось плодомъ подготовительной работы, терпѣнія и труда. Самъ Кейпъ, — такой сильный и здоровый,—и тотъ замѣтно теряетъ отъ этого суроваго сосѣдства. Въ его вѣчно золотомъ тонѣ есть веселость, которая надоѣдаетъ, когда вспомнишь о темной и синеватой зелени его великаго соперника; что касается до роскоши воздушнаго пространства, которое онъ какъ-будто принесъ съ собою съ юга для того, чтобы украсить имъ свои сѣверныя картины, ему скоро перестаешь вѣрить, какъ только познакомишься съ берегами Мааса или Зюдерзее.

Вообще, въ голландскихъ картинахъ,—я говорю о пленерахъ,—замѣтно какое-то усиленное подчеркиваніе свѣта, что̀ придаетъ имъ большую выпуклость и, какъ

ражаются художники, особенную авторитетность. ебо играетъ въ нихъ роль воздушнаго, безцвѣтнаго, езконечнаго, неосязаемаго элемента. Практически оно лужитъ для того, чтобы оттѣнять мощные тона земли , такимъ образомъ, болѣе твердо и болѣе рѣзко обрисовывать очертанія сюжета. Небо можетъ быть золотымъ, какъ у Кейпа, серебристымъ, какъ у фанъ-де-Вельде и Соломона Рейсдаля, клочковатымъ, сѣрымъ, утопающимъ въ легкихъ испареніяхъ, какъ у Исаака Остаде, анъ-Гойена или Вейнантса,—оно всегда образуетъ пустоту въ картинѣ, рѣдко сохраняетъ какой-нибудь бщій, именно ему присущій, тонъ, и почти никогда е сочетается, какъ слѣдуетъ, съ золотомъ рамы. Попробуйте измѣрить силу тона земли: она огромна; сдѣлайте то же самое по отношенію къ небу,—и оно поразитъ васъ крайней свѣтлостью своей основы.

Я могъ бы назвать картины, объ атмосферѣ которыхъ забываешь, воздушный фонъ которыхъ можно написать сызнова безъ того, чтобы картина, законченная въ остальныхъ отношеніяхъ, что-нибудь потеряла. Таковы многія изъ нашихъ современныхъ произведеній. Можно даже наблюдать,—кромѣ нѣкоторыхъ исключеній, которыя незачѣмъ приводить, если только моя мысль ясна,—можно наблюдать, что наша современная школа, въ ея цѣломъ, усвоила тотъ принципъ, что, разъ атмосфера составляетъ самую пустую и неуловимую часть картины, то нѣтъ никакой бѣды, если она будетъ также самой безцвѣтной и ничтожной ея частью.

Рейсдаль воспринималъ вещи иначе и разъ навсегда установилъ совсѣмъ другой, смѣлый и истинный принципъ. Онъ смотрѣлъ на безконечный сводъ, раскинувшійся надъ полями и надъ моремъ, какъ на реальный, устойчивый и плотный плафонъ для своихъ картинъ. Онъ сгибаетъ его и развертываетъ, измѣряетъ, опредѣляетъ его valeurs на основаніи сравненія съ пятнами свѣта, разбросанными по землѣ; онъ выписываетъ всѣ оттѣнки его широкихъ пространствъ, придаетъ имъ рельефъ, словомъ, работаетъ надъ ними, какъ надъ вещью первостепеннаго значенія. Онъ открываетъ въ немъ

причудливыя линіи, которыя служатъ продолженіемъ линій сюжета, кладетъ на немъ пятна, дѣлаетъ его источникомъ свѣта, а его самого освѣщаетъ только въ случаѣ необходимости.

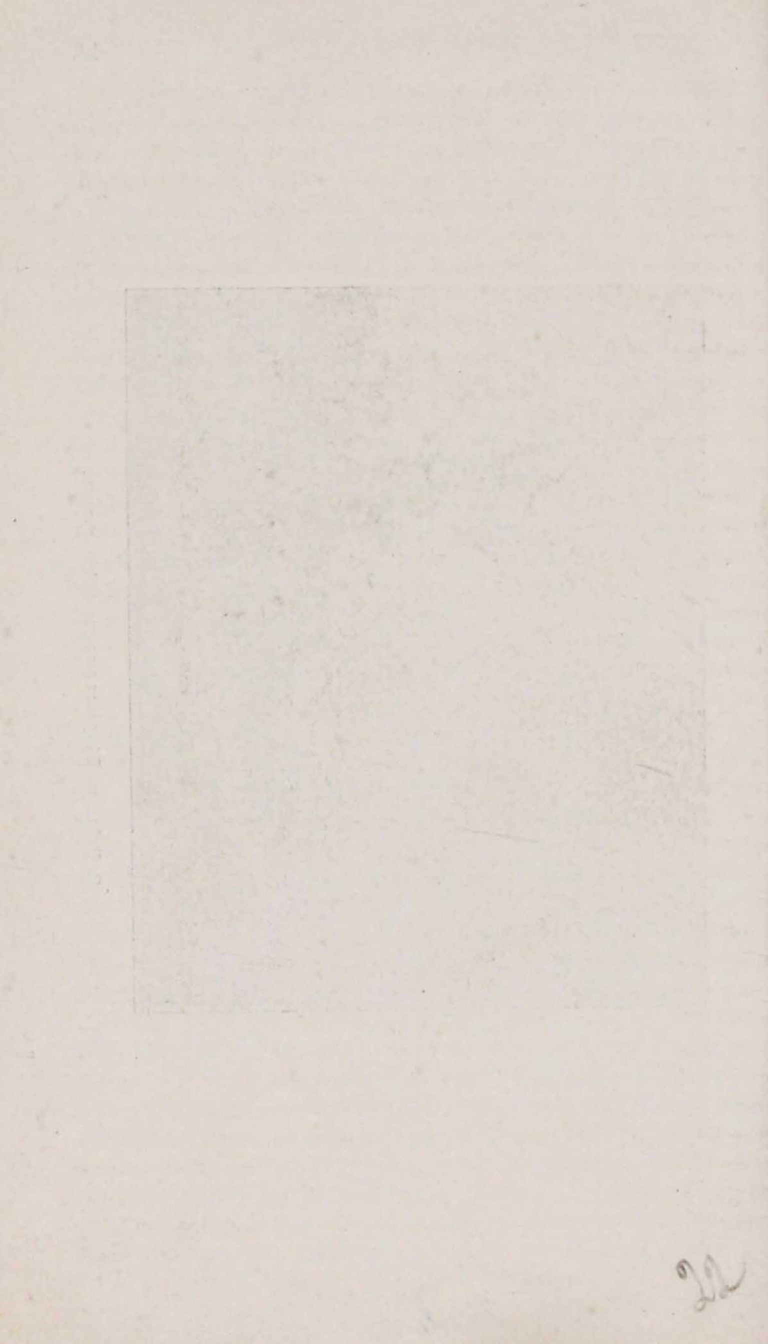
Его глаза, широко раскрытые на все живое, привыкшіе оцѣнивать высоту вещей такъ же, какъ и ихъ объемъ, постоянно поднимаются отъ земли къ зениту, никогда не смотрятъ на предметъ, не отмѣчая въ то же время его положенія въ пространствѣ, и охватываютъ, такимъ образомъ, не пропуская ничего, все, что находится въ полѣ зрѣнія. Никогда не теряясь въ анализѣ, онъ постоянно синтезируетъ и подводитъ итоги. То, что природа разсѣиваетъ, онъ сосредоточиваетъ въ единствѣ линій, цвѣтовъ, valeurs, зрительныхъ эффектовъ. Онъ замыкаетъ все это въ своей мысли такъ же, какъ онъ хочетъ, чтобы оно было замкнуто въ четырехъ углахъ полотна. Его глазъ обладаетъ свойствомъ камеръ-обскуры: онъ сокращаетъ, убавляетъ свѣтъ, сохраняя точное соотношеніе формъ и колорита предметовъ. Любое полотно Рейсдаля,—въ его лучшихъ вещахъ это обнаруживается, разумѣется, всего яснѣе,—представляетъ цѣльную картину, полную и сильную, въ которой наверху преобладаютъ сѣроватые тона, внизу коричневые и зеленоватые, которая твердо опирается своими четырьмя углами на играющіе разными цвѣтами желобки рамы, кажется темной издали и наполняется свѣтомъ по мѣрѣ того, какъ приближаешься къ ней, прекрасная сама по себѣ, безъ всякихъ пробѣловъ, съ немногочисленными погрѣшностями; эта живопись, словно высокая и выдержанная мысль, или,—если сравнивать ее съ языкомъ,—необычайно сильно построенная рѣчь.

Я слыхалъ, что нѣтъ ничего труднѣе, какъ копировать картину Рейсдаля, и я думаю, что это вѣрно,—такъ же, какъ нѣтъ ничего труднѣе, чѣмъ подражать языку нашихъ великихъ французскихъ писателей семнадцатаго вѣка. Здѣсь и тамъ тѣ же обороты, тотъ же стиль, пожалуй, тотъ же духъ, я сказалъ бы даже, тотъ же геній. Не знаю почему, но мнѣ представляется, что, если бы Рейсдаль не былъ голландцомъ и протестантомъ, то онъ принадлежалъ бы къ Поръ-Роялю.



Я. Рейсдаль. Вѣтряная мельница. Амстердамъ.

241



Въ Гаагѣ и Амстердамѣ вы найдете два пейзажа, которые повторяютъ одинъ и тотъ же сюжетъ, одинъ въ большихъ размѣрахъ, другой—въ малыхъ. Не было ли маленькое полотно эскизомъ, послужившимъ оригиналомъ для большого? Какъ рисовалъ и писалъ Рейсдаль,—прямо съ натуры или нѣтъ? Гдѣ и какъ онъ черпалъ вдохновеніе? Это его тайна, какъ и большинства голландскихъ мастеровъ, за исключеніемъ, можетъ быть, фанъ-де-Вельде, который, навѣрное, писалъ на открытомъ воздухѣ, былъ всего сильнѣе въ этюдахъ съ натуры и, что бы тамъ ни говорили, очень много терялъ въ студіи. Во всякомъ случаѣ, несомнѣнно, что эти два дивныхъ произведенія могутъ подтвердить все то, что я только что сказалъ объ обычной манерѣ Рейсдаля.

Это видъ, взятый недалеко отъ Амстердама; небольшой городокъ Гарлемъ мелькаетъ черно-синимъ пятномъ сквозь деревья, теряясь вдали, подъ волнующимся небомъ, покрытымъ тучами, въ туманѣ, обволакивающемъ низкій небосклонъ; на переднемъ планѣ—прачешная съ красной крышей, съ лужайкой, на которой разостлано бѣлье. Нельзя себѣ представить ничего болѣе наивнаго и скуднаго, какъ исходная точка, и ничего болѣе правдиваго въ то же время! Нужно видѣть это полотно, въ одинъ футъ восемь дюймовъ вышиной, чтобы убѣдиться на примѣрѣ этого мастера, никогда не боявшагося снизойти къ малому, потому что онъ самъ былъ слишкомъ крупнымъ человѣкомъ,—что можно поднять до себя предметъ, когда обладаешь возвышеннымъ умомъ, что не существуетъ ничего некрасиваго для глаза, который видитъ прекрасное, ничего мелкаго для большого чувства,—словомъ, постичь, чѣмъ можетъ стать живопись въ рукахъ человѣка съ благороднымъ духомъ.

Видъ на рѣку, въ музеѣ фанъ-деръ-Хоопъ, является послѣднимъ выраженіемъ этой гордой и великолѣпной манеры письма. Эту картину было бы правильнѣе назвать Вѣтряной мельницей, и въ такомъ случаѣ она не позволила бы никому, безъ ущерба для себя, трактовать сюжетъ, который въ рукахъ Рейсдаля получилъ свое несравненное типическое выраженіе.

Вотъ, въ нѣсколькихъ словахъ, тема картины: небольшой уголокъ, вѣроятно, Мааса; направо земля поднимается уступами, на которыхъ стоятъ деревья, дома, надъ ними высится черная мельница съ вертящимися крыльями; сваи, о которыя тихо плещетъ вода рѣки, написанная въ тусклыхъ тонахъ, мягкая, удивительная вода; краешекъ теряющагося вдали горизонта, почти безцвѣтный и очень компактный, очень блѣдный и отчетливый, на которомъ поднимается бѣлый парусъ лодки, совершенно плоскій, не надутый вѣтромъ, выдержанный въ нѣжномъ и чрезвычайно изысканномъ тонѣ. Надъ всѣмъ этимъ широкое небо съ тяжелыми тучами, кое-гдѣ прорѣзанными блѣдной лазурью, съ сѣрыми облаками, которыя подымаются прямо къ верхнему краю полотна; никакого, можно сказать, свѣта въ этомъ могучемъ колоритѣ, составленномъ изъ темно-коричневыхъ и грифельныхъ тоновъ; только въ серединѣ картины единственная полоса свѣта — лучъ, который идетъ какъ-будто издалека и освѣщаетъ, точно улыбкой, дискъ облака. Это большая квадратная картина, величавая, (это слово можно повторять безъ страха, говоря о Рейсдалѣ), поразительной звучности при самомъ низкомъ регистрѣ; въ моихъ замѣткахъ прибавлено: изумительная въ золотѣ. Я объ этомъ упоминаю, впрочемъ, теперь лишь для того, чтобы показать вамъ, что, кромѣ совершенства деталей, красоты формы, грандіозности экспрессіи и интимности настроенія, это—красочное пятно, исключительно импозантное даже и съ чисто декоративной точки зрѣнія.

Здѣсь весь Рейсдаль: горделивая манера, какъ почти всегда мало очарованія, большая притягательная сила, интимность, которая открывается только постепенно, мастерское исполненіе, очень простыя средства. Вообразите себѣ, что онъ похожъ на свою живопись, постарайтесь представить себѣ его личность рядомъ съ его картинами, и вы получите, если я не ошибаюсь, двойной, внутренно вполнѣ согласованный образъ суроваго мечтателя, пламенной души, лаконическаго ума и великаго молчальника.

Я гдѣ-то читалъ,—такъ явно просвѣчиваетъ въ немъ

поэтъ сквозь сдержанность формы и несмотря на сжатость его языка,—что его художественное наслѣдіе имѣетъ характеръ элегической поэмы съ безконечнымъ числомъ пѣсенъ. Это сказано слишкомъ сильно, если вспомнить, какъ мало литературы заключаетъ въ себѣ искусство, въ которомъ такую большую роль играетъ техника и такой вѣсъ и значеніе имѣютъ вещественные элементы. Рейсдаль несомнѣнный поэтъ, все равно— элегическій или не элегическій; но если бы онъ писалъ перомъ, а не кистью, то думается мнѣ, онъ писалъ бы скорѣе прозой, чѣмъ стихами. Стихи открываютъ такой широкій просторъ фантазіи и всевозможнымъ ухищреніямъ, а проза такъ обязываетъ къ искренности, что этотъ правдолюбивый и ясный умъ не могъ бы не отдать предпочтенія второй передъ первыми. Въ глубинѣ своей души это былъ мечтатель, одинъ изъ тѣхъ людей, которыхъ такъ много въ наше время, но которые были рѣдки во времена Рейсдаля, одинъ изъ тѣхъ любителей уединенія, которые бѣгутъ изъ городовъ въ окрестности, искренно любятъ деревню, чувствуютъ ее безъ ложнаго паѳоса, разсказываютъ о ней безъ фразъ,—которыхъ волнуютъ далекіе горизонты, плѣняютъ широкія равнины, приводитъ въ восторгъ сумракъ, чаруетъ солнечный лучъ.

Рейсдаля нельзя себѣ представить ни очень молодымъ, ни очень старымъ; въ немъ незамѣтно ни признаковъ первой юности, ни изнурительнаго бремени лѣтъ. Если бы даже мы не знали, что онъ умеръ, не достигши пятидесяти двухъ лѣтъ, то и тогда мы были бы склонны представлять его себѣ человѣкомъ средняго возраста, зрѣлымъ или преждевременно созрѣвшимъ, очень серьезнымъ, рано овладѣвшимъ собой, съ мечтательными и грустными воспоминаніями, свойственными душѣ, которая оглядывается назадъ и которая не знала въ юности мучительныхъ тревогъ и несбыточныхъ надеждъ. Я не думаю, чтобы у него когда-либо было желаніе воскликнуть: Воспряньте, желанныя бури! Его меланхолическія настроенія,—ибо онъ полонъ ими,— имѣютъ въ себѣ что-то мужественное и разсудительное: въ нихъ не видно ни шумнаго ребячества первыхъ лѣтъ

жизни, ни нуднаго нытья послѣднихъ; они только окрашиваютъ въ болѣе мрачный цвѣтъ его живопись, какъ окрасили бы мысль янсениста.

Почему онъ относится къ жизни съ такимъ презрительнымъ и горькимъ чувствомъ? Изъ-за чего онъ бѣжитъ отъ людей, живетъ въ полномъ одиночествѣ и такъ боится встрѣчи съ ними—даже въ своихъ картинахъ? Намъ ничего или почти ничего неизвѣстно объ его жизни кромѣ того, что онъ родился около 1630 года и умеръ въ 1681 году, что онъ былъ другомъ Бергема и что Соломонъ Рейсдаль былъ его старшимъ братомъ и, вѣроятно, первымъ наставникомъ. Что касается до его путешествій, то мы можемъ ихъ предполагать, но можемъ также въ нихъ сомнѣваться: его водопады, гористыя и лѣсистыя мѣстности со скалистыми склонами заставляютъ думать, что онъ учился въ Германіи, Швейцаріи, Норвегіи, или что онъ пользовался работами Эвердингена и черпалъ въ нихъ вдохновеніе. Его великій трудъ не принесъ ему никакого богатства, и его званіе гарлемскаго бюргера, повидимому, не помѣшало ему остаться совершенно неизвѣстнымъ. Это можно даже считать доказаннымъ, если вѣрить печальному разсказу о томъ, что, больше изъ состраданія къ его нищетѣ, чѣмъ изъ уваженія къ его генію, о которомъ почти никто не догадывался, его помѣстили въ госпиталь его родного города Гарлема, гдѣ онъ и умеръ. Но что онъ пережилъ, прежде чѣмъ дойти до этого? Испыталъ ли онъ также и радости, ибо горестей у него было довольно? Дала ли ему судьба возможность любить еще что-нибудь, кромѣ облаковъ, и отъ чего онъ страдалъ больше, если онъ страдалъ,—отъ мукъ своего высокаго искусства, или отъ мукъ жизни? Всѣ эти вопросы остаются безъ отвѣта, а между тѣмъ они живо интересуютъ насъ, его потомковъ.

Придетъ ли вамъ въ голову спрашивать то же самое о Бергемѣ, Карель-Дюжарденѣ, Вуверманѣ, Гойенѣ, Тербургѣ, Метсу или даже о Питерѣ де-Хогѣ? Всѣ эти блестящіе или обаятельные художники писали, и, кажется, этимъ все сказано. Рейсдаль также писалъ, но онъ кромѣ того жилъ,—и вотъ почему намъ такъ важно было бы знать, какъ онъ жилъ. Во всей голланд-

ской школѣ я знаю только трехъ или четырехъ человѣкъ, личность которыхъ такъ высоко интересна: это—Рембрандтъ, Рейсдаль, Павелъ Поттеръ, можетъ быть Кейпъ,—да и то, пожалуй, я назвалъ уже слишкомъ много именъ.

ГЛАВА VIII.

Кейпъ также не былъ оцѣненъ своими современниками, что ему не мѣшало писать такъ, какъ онъ это находилъ нужнымъ, быть тщательнымъ или небрежнымъ по своему усмотрѣнію и не слѣдовать на своемъ свободномъ пути ничему, кромѣ вдохновенія момента. Впрочемъ, этотъ неуспѣхъ,—вполнѣ понятный, если вспомнить о господствовавшей тогда любви къ отдѣлкѣ,—постигъ его наравнѣ съ Рейсдалемъ и даже съ самимъ Рембрандтомъ, когда около 1650 года Рембрандта вдругъ перестали понимать. Онъ былъ, какъ видите, въ хорошемъ обществѣ. Впослѣдствіи за него достаточно отомстили,—сначала англичане, а затѣмъ и вся Европа. Во всякомъ случаѣ, Кейпъ превосходный художникъ.

Его достоинство прежде всего въ томъ, что онъ всеобъемлющъ. Творчество Кейпа даетъ такую полную картину голландской жизни, въ особенности сельскаго быта, что уже одинъ его размахъ и разнообразіе достаточны для того, чтобы сдѣлать его весьма интереснымъ. Пейзажи, марины, лошади, скотъ, лица всевозможныхъ положеній, отъ богатыхъ и праздныхъ людей до пастуховъ, маленькія и большія фигуры, портреты и птичники,—таковы предметы, на которые направлена его любознательность и его талантъ, благодаря чему онъ болѣе, чѣмъ кто-либо другой, расширилъ поле наблюденія для искусства своей страны.

Родившись, однимъ изъ первыхъ, въ 1605 году, онъ во всѣхъ отношеніяхъ, и по своему возрасту, и по разнообразію своихъ исканій, и по силѣ и независимости своихъ пріемовъ, долженъ считаться однимъ изъ наиболѣе дѣятельныхъ піонеровъ школы.

Художникъ, который съ одной стороны подходитъ къ Хондекэтеру, а съ другой—къ Фердинанду Болю, и не подражаетъ при этомъ Рембрандту, который пишетъ



А. Кейпъ. Рѣчной пейзажъ. Берлинъ.

животныхъ такъ же свободно, какъ фанъ-де-Вельде, небо лучше Бота, лошадей, и при томъ крупныхъ коней, строже, чѣмъ Вуверманъ и Бергемъ пишутъ своихъ лошадокъ,—который живо чувствуетъ море, рѣки и ихъ берега, который пишетъ города, корабли, стоящіе на якорѣ и большія морскія сцены съ такой широтой и увѣренностью, которой не достигалъ Вильгельмъ фанъ-де-Вельде,—художникъ, у котораго своя собственная манера видѣть вещи, свой собственный и притомъ очень красивый колоритъ, мощная и свободная рука, вкусъ къ богатымъ, густымъ и роскошнымъ краскамъ, человѣкъ, который растетъ, обновляется и крѣпнетъ съ годами,—такой мастеръ, несомнѣнно, выдающаяся личность. Если вспомнить кромѣ того, что онъ прожилъ до 1691 года, что онъ пережилъ такимъ образомъ большинство своихъ сверстниковъ и что въ теченіе этихъ долгихъ восьмидесяти шести лѣтъ, за исключеніемъ одной характерной черты, унаслѣдованной имъ отъ отца, и отблеска итальянскаго неба, перешедшаго къ нему, можетъ быть, отъ Бота и его друзей-туристовъ, онъ все время оставался самимъ собой, не зная ни заимствованій,



А. Кейпъ. Вечерній ландшафтъ. Лондонъ.

ни упадка,—то надо будетъ согласиться, что это былъ могучій умъ.

Если нашъ Лувръ даетъ достаточно полное представленіе о различныхъ сторонахъ его таланта, его манерѣ и краскахъ, то онъ не показываетъ намъ его во весь ростъ и не даетъ понятія о той высотѣ совершенства, какой онъ способенъ достичь и какой онъ иногда достигалъ.

Его Большой пейзажъ—прекрасное произведеніе, болѣе цѣнное въ цѣломъ, чѣмъ въ деталяхъ. Нельзя итти дальше въ искусствѣ изображать свѣтъ, передавать успокоеніе и отраду, которыя вливаетъ въ васъ окружающій теплый воздухъ. Это замѣчательная картина. Она вѣрна природѣ, но не чрезмѣрно. Она взята изъ дѣйствительности, но не копируетъ ее. Воздухъ, въ которомъ она тонетъ, напоенный амброй зной, которымъ она насыщена, золотистый блескъ, обволакивающій ее, краски, которыя рождены затопляющимъ ихъ свѣтомъ, струящимся вокругъ воздухомъ и чувствомъ художника, которое ихъ преображаетъ, чрезвычайно нѣжные valeurs, образующіе могучее цѣлое,—все это создано одновременно и природой и фантазіей; это былъ бы шедевръ, если бы не нѣкоторые недостатки, которые можно приписать

или начинающему художнику, или разсѣянному рисовальщику.

Его Отъѣздъ на прогулку и Прогулка,— двѣ страницы, посвященныя изображенію всадниковъ, такія прекрасныя по формату и такія благородныя по манерѣ, также исполнены самыхъ тонкихъ его достоинствъ: въ нихъ все залито солнечными лучами и тонетъ въ тѣхъ золотыхъ волнахъ, которыя составляютъ, такъ сказать, обычную окраску его духа.

А между тѣмъ онъ писалъ еще лучше, и мы обязаны ему еще болѣе рѣдкими вещими. Я не говорю о тѣхъ небольшихъ, слишкомъ прославленныхъ картинахъ, которыя перебывали въ разныя времена на нашихъ французскихъ историческихъ выставкахъ. Не выѣзжая изъ Франціи, можно было видѣть у продавцовъ частныхъ коллекцій произведенія Кейпа, не скажу болѣе тонкія, но болѣе могучія и глубокія. Когда Кейпъ дѣйствительно хорошъ, его живопись одновременно тонка и груба, нѣжна и мощна, воздушна и массивна. То, что относится къ области неосязаемаго: фонъ, атмосфера, оттѣнки, дѣйствіе воздуха на отдаленные предметы и дѣйствіе свѣта на краски,—все это соотвѣтствуетъ легкимъ сторонамъ его таланта, и когда онъ изображаетъ это, его палитра становится воздушной, его кисть гибкой. Что же касается до болѣе солидныхъ вещей, болѣе твердыхъ контуровъ, болѣе яркихъ и опредѣленныхъ цвѣтовъ, онъ не боится здѣсь расширить линіи, утолстить формы, подчеркнуть мощь,—не боится стать нѣсколько тяжелымъ, лишь бы только не обнаружить слабость въ рисункѣ, тонѣ, разработкѣ. Въ такихъ случаяхъ онъ уже не старается быть утонченнымъ и не боится, какъ всѣ хорошіе мастера въ періодъ образованія сильныхъ школъ, пожертвовать красотой, если не въ ней существенный характеръ изображаемаго предмета.

Вотъ почему его луврскія Кавалькады не представляютъ, на мой взглядъ, послѣдняго слова его прекрасной манеры,—трезвой, нѣсколько тяжеловѣсной, богатой и необычайно мужественной. Въ нихъ есть избытокъ золота и солнца и всего, что связано съ этимъ, красныхъ пятенъ, бликовъ, рельефовъ, чрезмѣрно гу-



А. Кейпъ. Питеръ де Ровере. (1602—†1652). Гаага.

стыхъ тѣней; прибавьте къ этому странную смѣсь свѣта, разлитаго подъ открытымъ небомъ, и освѣщенія студіи, фотографической точности и фантазіи, наконецъ, что-то неправдоподобное въ костюмахъ и сомнительное въ изяществѣ фигуръ,—и вы поймете, почему эти двѣ картины, несмотря на свои выдающіяся достоинства, не вполнѣ удовлетворительны.

Въ Гаагскомъ музеѣ есть Портретъ господина де Ровере, изображеннаго во время ловли семги въ окрестностяхъ Дортрехта; эта картина съ меньшимъ блескомъ и съ еще большей очевидностью въ отношеніи недостатковъ повторяетъ два знаменитыя полотна, о которыхъ я говорю. Центральная фигура картины хорошо извѣстна. Это—господинъ въ пунцовомъ костюмѣ, вышитомъ золотомъ и отдѣланномъ мѣхомъ, въ черномъ беретѣ съ розовыми перьями и съ кривой саблей съ позолоченной рукоятью. Онъ сидитъ верхомъ на гнѣдой лошади, тоже хорошо вамъ знакомой, съ вздернутой головой, нѣсколько тяжелой грудью, поджарыми но-

гами и копытами, какъ у мула. Та же позолота на небѣ на фонѣ, на водѣ, на лицахъ, тѣ же слишкомъ яркі отблески, какъ бываетъ иногда въ дѣйствительност. когда слишкомъ рѣзкій свѣтъ не щадитъ ни красокъ, н внѣшнихъ очертаній предметовъ. Картина наивна и основательна, превосходно поставлена въ раму, оригинальна, своеобразна и убѣдительна; но, сказать по правдѣ, злоупотребленіе освѣщеніемъ какъ-будто указываетъ на недостатокъ техники и вкуса.

А теперь посмотрите Кейпа въ Амстердамѣ, въ музеѣ Сикса, и постарайтесь вникнуть въ два большихъ полотна, имѣющихся въ этой несравненной коллекціи.

Одно изображаетъ Прибытіе Мориса Нассаускаго въ Шевенингенъ. Это — превосходная марина, съ лодками, наполненными человѣческими фигурами. Ни Бакхейзенъ,—нужно ли объ этомъ говорить?—ни фанъ-де-Вельде и никто другой не могъ бы съ такой силой задумать и съ такимъ искусствомъ написать подобную парадную картину, столь незначительную по сюжету. Первая лодка на лѣвой сторонѣ, на которую падаетъ свѣтъ, прямо превосходна.

Что касается второй картины, знаменитаго луннаго свѣта на морѣ, то я нахожу въ своихъ замѣткахъ строки, въ которыхъ достаточно кратко формулированы изумленіе и наслажденіе, которыя она мнѣ доставила. «Изумительно, чудно; большое квадратное полотно; море, скалистый берегъ, направо челнъ; внизу рыбацкій челнокъ съ фигурой, выдѣляющейся краснымъ пятномъ; налѣво двѣ парусныхъ лодки; безвѣтріе, тихая, ясная ночь, совершенно спокойная вода; полная луна на половинной высотѣ картины, отодвинутая нѣсколько влѣво, чрезвычайно отчетливо выступающая въ широкомъ просвѣтѣ чистаго неба; все въ цѣломъ удивительно правдиво и красиво, красочно, сильно, прозрачно и свѣтло. Клодъ Лоррэнъ ночи, но болѣе серьезный, болѣе простой и широкій, болѣе естественный по исполненію; полная иллюзія, достигнутая съ помощью самаго высокаго мастерства».

Какъ видите, Кейпу удается всякій новый замыселъ. И если мы захотимъ слѣдовать за нимъ,—не скажу, въ

го варіаціяхъ,—но въ разнообразіи его начинаній, о мы найдемъ, что въ каждомъ жанрѣ онъ минутами, хотя бы всего одинъ разъ, достигалъ превосходства надъ всѣми своими современниками, подѣлившими съ нимъ столь обширную область его искусства. Нужно было или плохо его понимать, или заблуждаться относительно своихъ собственныхъ силъ, чтобы послѣ него еще разъ писать Лунный свѣтъ или Пріѣздъ принца въ торжественной обстановкѣ или Дортрехтъ и его окрестности. Что онъ сказалъ, то сказано навѣки, потому что онъ сказалъ это своимъ особеннымъ способомъ, а его способъ, въ примѣненіи къ данному сюжету, стоитъ всѣхъ другихъ.

У него техника мастера и глазъ мастера. Онъ создалъ— и этого достаточно для художника — фантастическую и вполнѣ своеобразную формулу освѣщенія и его эффектовъ. Онъ обладалъ довольно рѣдкимъ даромъ воображать атмосферу и дѣлать изъ нея не только легкій, текучій и воздушный элементъ, но и законъ и, такъ сказать, руководящій принципъ своихъ картинъ. По этому признаку его тотчасъ можно узнать. Если не видно, чтобы онъ оказалъ вліяніе на свою школу, то съ еще большимъ правомъ можно утверждать, что онъ самъ не испыталъ ничьего вліянія. Онъ—единственный; при всемъ разнообразіи онъ остается самимъ собой.

И все-таки,—ибо, на мой взглядъ, у этого прекраснаго художника есть такое «все-таки»,—ему недостаетъ того, что не поддается опредѣленію и что создаетъ великихъ мастеровъ. Онъ превосходно разрабатывалъ всѣ виды живописи, но онъ не создалъ ни новаго вида, ни новаго искусства; онъ не олицетворяетъ своимъ именемъ цѣлой манеры видѣть, чувствовать или писать, какъ, напримѣръ, Рембрандтъ, или Павелъ Поттеръ, или Рейсдаль. Онъ занимаетъ очень высокое мѣсто, но, во всякомъ случаѣ, онъ только четвертый въ томъ ряду, въ которомъ Рембрандтъ царитъ особнякомъ, а Рейсдаль является первымъ. Безъ Кейпа голландская школа не имѣла бы нѣкоторыхъ великолѣпныхъ произведеній; но мы, можетъ быть, не нашли бы никакихъ особенныхъ пробѣловъ среди открытій голландскаго искусства.

ГЛАВА IX.

Одинъ вопросъ, въ числѣ многихъ другихъ, возникаетъ передъ нами, когда мы изучаемъ голландскій пейзажъ и вспоминаемъ объ аналогичномъ движеніи, которое совершалось во Франціи приблизительно сорокъ пять лѣтъ тому назадъ. Мы спрашиваемъ себя: каково было вліяніе Голландіи въ этомъ новомъ движеніи, какъ она дѣйствовала на насъ, въ какой мѣрѣ и до какого времени, чему она могла насъ научить и, наконецъ, почему, не переставая намъ нравиться, она перестала быть нашей наставницей. Этотъ чрезвычайно интересный вопросъ основательно разработанъ, и не я, конечно, возьмусь теперь за него. Онъ касается вещей, слишкомъ близкихъ къ намъ,—нашихъ современниковъ, людей, которые еще живутъ. Понятно, что мнѣ было бы не совсѣмъ удобно заняться имъ. Я хотѣлъ бы только установить его границы.

Ясно, что въ теченіе двухъ столѣтій у насъ во Франціи былъ только одинъ пейзажистъ—Клодъ Лоррэнъ. Настоящій французъ, хотя въ то же время настоящій римлянинъ, настоящій поэтъ, но съ тѣмъ яснымъ, здравымъ смысломъ, который долгое время не позволялъ вѣрить, что мы народъ поэтовъ, въ глубинѣ души довольно простодушный, хотя и очень торжественнный,—этотъ великій художникъ въ своей области представляетъ то же, только съ большей естественностью и меньшей содержательностью, что Пуссенъ въ исторической живописи. Его живопись удивительно хорошо отражаетъ богатство нашего духа и зрительныхъ воспріятій; это искусство, которымъ мы можемъ гордиться и которое рано или поздно должно перейти въ разрядъ классическихъ искусствъ. На него смотрятъ, имъ восхищаются, но у него не учатся, а главное—на немъ не останавливаются,

къ нему не возвращаются, какъ не возвращаются къ искусству Эсѳири или Береники.

Восемнадцатый вѣкъ, если и занимался пейзажемъ, то исключительно для того, чтобы наполнить его галантными сценами, маскарадами, такъ называемыми сельскими праздниками или забавными эпизодами изъ миѳологіи. Вся школа Давида относилась къ нему съ явнымъ пренебреженіемъ, и ни Валансьенъ, ни Бертэнъ, ни ихъ продолжатели въ наше время не были способны пробудить любовь къ нему. Вполнѣ искренно преклонялись они передъ Виргиліемъ и передъ природой; но можно съ полнымъ правомъ сказать, что они не понимали по настоящему ни Виргилія, ни природы. Это были латинисты, которые изящно скандировали гекзаметры, художники, которымъ природа представлялась въ видѣ амфитеатра, которые тщательно закругляли пышную крону дерева и детально вырисовывали его листву. Въ сущности, они любили Делиля, вѣроятно, еще больше, чѣмъ Виргилія, дѣлали иногда хорошіе этюды и плохо писали. Гораздо больше ума, фантазіи и дѣйствительнаго дарованія у стараго Вернэ, котораго я чуть было не забылъ; но и его я не назвалъ бы проникновеннымъ пейзажистомъ и отнесъ бы вмѣстѣ съ Губертомъ Роберомъ,—хотя и поставилъ бы его впереди,—къ числу хорошихъ декораторовъ музеевъ и королевскихъ вестибюлей. Я обхожу молчаніемъ Демарна, наполовину француза, наполовину фламандца, котораго Бельгія и Франція врядъ ли станутъ особенно горячо оспаривать другъ у друга, и я думаю, что о Лантара тоже можно не упоминать безъ особаго ущерба для французской живописи.

Школа Давида должна была окончательно дискредитировать себя, повсюду должно было наступить разочарованіе и желаніе обратиться назадъ,—какъ это всегда бываетъ, когда у цѣлаго народа мѣняются вкусы,— чтобы и въ литературѣ и въ искусствѣ одновременно пробудилась искренняя любовь къ деревенской жизни.

Пробужденіе началось съ беллетристовъ; въ періодъ отъ 1816 до 1825 г. оно перешло къ поэтамъ; наконецъ, между 1824 и 1830 г. за ними послѣдовали и живописцы.

Первый толчокъ былъ данъ намъ англійской живописью; поэтому сначала, когда Жерико и Бонингтонъ акклиматизировали во Франціи живопись Констэбля и Гейнсборо, преобладало англо-фламандское вліяніе. Краски на фонѣ портретовъ фанъ-Дейка, смѣлость и фантастичность рубенсовской палитры,—вотъ что помогло намъ освободиться отъ холодности и условностей предшествующей школы. Палитра много выиграла при этомъ, поэзія ничего не потеряла, но жизненная правда была достигнута лишь наполовину.

Замѣтьте, что въ ту же эпоху, подъ вліяніемъ любви къ чудесному, которая соотвѣтствовала литературнымъ вкусамъ къ легендѣ и балладамъ и нѣсколько эксцентрическому колориту тогдашней фантазіи, первымъ голландцемъ, шепнувшимъ что-то важное нашимъ художникамъ, былъ Рембрандтъ. Въ явномъ или скрытомъ видѣ Рембрандтъ, поэтъ теплыхъ тумановъ, слегка присутствуетъ вездѣ при рожденіи нашей современной школы. И именно потому, что за кулисами смутно чувствовалось присутствіе Рубенса и Рембрандта, такъ называемымъ романтикамъ оказали недружелюбный пріемъ при ихъ выступленіи на сцену.

Около 1828 года рождается нѣчто новое. Очень молодые люди,—среди нихъ были прямо дѣти,—выступили въ одинъ прекрасный день съ совсѣмъ маленькими картинами, которыя были признаны и странными и въ то же время прекрасными. Изъ этихъ выдающихся художниковъ я назову только двухъ, которые уже умерли, или лучше я назову ихъ всѣхъ, но по своему обыкновенію буду говорить только о тѣхъ, которые не могутъ меня услышать. Корифеи современнаго французскаго пейзажа выступили одновременно; то были Флеръ, Каба, Дюпрэ, Руссо и Коро.

Гдѣ они развивались? Откуда они пришли? Кто толкнулъ ихъ въ Лувръ, а не въ какое-нибудь другое мѣсто? Кто направилъ ихъ—однихъ въ Италію, другихъ въ Нормандію? Ихъ происхожденіе такъ неясно, ихъ таланты, на первый взглядъ, такъ неожиданны, какъ-будто имѣешь дѣло съ мало извѣстными художниками давно минувшихъ временъ.

Каково бы ни было воспитаніе этихъ дѣтей, родившихся въ Парижѣ, на берегахъ Сены, развивавшихся на окраинахъ города, получившихъ образованіе неизвѣстно гдѣ и какъ,—одно ясно: вмѣстѣ съ ними появляются на сцену двѣ вещи—наивно сельскіе, подлинно сельскіе пейзажи и голландскія формулы. На этотъ разъ Голландія нашла слушателей; она научила насъ видѣть, чувствовать и писать. Удивленіе было такъ велико, что объ интимной оригинальности этихъ открытій почти совсѣмъ забыли. Они казались столь же новыми во всѣхъ отношеніяхъ, какъ и удачными. Ими восхищались; и тогда же совершилъ свой торжественный въѣздъ во Францію Рейсдаль, нѣсколько заслоненный въ первое время славой этой молодежи. Вдругъ поняли, что существуетъ французская деревня и французскій пейзажъ, и что есть музеи со старинными картинами, въ которыхъ мы можемъ кое-чему научиться.

Двое изъ тѣхъ людей, о которыхъ я говорю, остались почти всецѣло вѣрны своимъ первымъ увлеченіямъ, или, если они удалялись отъ нихъ на мгновеніе, то только для того, чтобы послѣ снова вернуться къ нимъ. Коро отдѣлился отъ остальныхъ съ перваго же дня. Всѣ знаютъ путь, которымъ онъ пошелъ. Съ раннихъ лѣтъ онъ изучалъ Италію и вынесъ изъ нея что-то невыразимое, оставшееся у него на всю жизнь. Онъ былъ въ большей степени лирикъ, такой же поклонникъ деревенскаго, но менѣе дикій. Онъ любилъ лѣса и ручьи, но по иному. Онъ создалъ новый стиль; онъ не всегда точно передавалъ предметы, которые наблюдалъ, но зато съ несравненной тонкостью схватывалъ то, что надо было извлечь изъ нихъ и что составляетъ ихъ душу. Отсюда его вполнѣ своеобразная миѳологія и затѣйливо естественное язычество, которое представляетъ лишь въ слегка туманной формѣ олицетвореніе самой сущности вещей. Онъ меньше всего походитъ на голландца.

Что касается Руссо, этого сложнаго художника, котораго много хулили и много хвалили и котораго, дѣйствительно, очень трудно опредѣлить, не впадая въ крайности,—о немъ правильнѣе всего было бы сказать, что его прекрасное и образцовое творчество представляетъ не что

иное, какъ усилія французскаго духа создать новое голландское искусство: я хочу сказать, искусство столь же совершенное, но въ то же время вполнѣ національное, столь же изысканное, но болѣе разнообразное, столь же догматическое, но болѣе современное.

По времени и по мѣсту, которое онъ занимаетъ въ исторіи нашей школы, Руссо составляетъ промежуточное звено и переходную ступень отъ Голландіи къ художникамъ будущаго. Онъ происходитъ отъ голландскихъ художниковъ и удаляется отъ нихъ. Онъ восхищается ими и забываетъ ихъ. Одну руку онъ протягиваетъ къ нимъ, въ прошлое, а другой онъ призываетъ къ себѣ цѣлую толпу пламенныхъ душъ, исполненныхъ самыхъ лучшихъ стремленій. Въ природѣ онъ открываетъ тысячи невиданныхъ вещей. Діапазонъ его ощущеній огроменъ. Всѣ времена года, всѣ часы дня, вечера и утренней зари, всѣ непогоды, отъ изморози до палящаго зноя, всѣ высоты надъ уровнемъ моря, отъ плоскихъ морскихъ береговъ до холмовъ, отъ ландъ до Монблана; деревни, луга, просѣки, вѣковые лѣса, голая земля и покрывающія ее растенія,—нѣтъ ничего, что не манило бы его, не приковывало къ себѣ, не убѣждало въ своей важности, не заставляло написать себя. Кажется, что голландскіе художники все время топтались на одномъ мѣстѣ, когда сравниваешь ихъ съ размахомъ огненнаго творчества этого искателя новыхъ впечатлѣній. Всѣ вмѣстѣ взятые, они могли бы создать себѣ имя, дѣлая извлеченія изъ набросковъ Руссо. Съ этой точки зрѣнія онъ безусловно оригиналенъ, и именно поэтому онъ вполнѣ сынъ своего вѣка. Разъ отдавшись изученію относительнаго, случайнаго и реальнаго, нельзя остановиться на полдорогѣ. Не онъ одинъ, но онъ преимущественно создалъ школу, которую можно бы назвать школой ощущеній.

Если бы я подробнѣе изучалъ здѣсь школу нашихъ современныхъ пейзажистовъ, а не давалъ только ея бѣглую характеристику, я долженъ былъ бы присоединить еще нѣкоторыя имена къ двумъ только что названнымъ. Я показалъ бы, что здѣсь, какъ и во всѣхъ школахъ, существуютъ противорѣчія, обратныя теченія, акаде-

мическія традиціи, продолжающія струиться въ огромномъ потокѣ, несущемъ насъ къ подлинной естественности, воспоминанія о Пуссенѣ, вліянія Клода, неискоренимое стремленіе къ синтезу среди множества работъ, проникнутыхъ духомъ анализа и наивныхъ наблюденій. Я указалъ бы также на нѣкоторыя выдающіяся, но нѣсколько несамостоятельныя личности, которыя во многомъ повторяютъ великихъ мастеровъ, хотя все-таки не вполнѣ похожи на нихъ, которыя дѣлаютъ открытія мимоходомъ, сами того не замѣчая. Наконецъ, я назвалъ бы имена, составляющія нашу гордость, и, конечно, не забылъ бы одного художника — высокоталантливаго, блестящаго и многосторонняго, который касался тысячи вещей—въ области фантазіи, миѳологіи и пейзажа, который любилъ деревню и старую живопись, Рембрандта и Ватто, восхищался Корреджо, былъ страстно влюбленъ въ рощи Фонтенебло и, можетъ быть, больше всего любилъ причудливую игру красокъ, который, — и это тоже заслуга! — первый изъ всѣхъ современныхъ художниковъ угадалъ Руссо, понялъ его, объяснилъ другимъ, провозгласилъ корифеемъ и своимъ учителемъ и отдалъ на служеніе этому неизмѣнно самобытному генію свой болѣе гибкій талантъ, свою лучше оцѣненную оригинальность, свое признанное вліяніе, свое громкое имя.

Но теперь я хочу только показать, и здѣсь этого достаточно, что прямое вліяніе голландской школы и Рейсдаля съ первыхъ же дней прекратилось, или, лучше сказать, стало окольнымъ, что два человѣка особенно способствовали замѣнѣ изученія сѣверныхъ мастеровъ исключительнымъ изученіемъ природы: Коро, совсѣмъ не связанный съ голландцами, и Руссо, горячо любившій ихъ произведенія и хорошо помнившій ихъ пріемы, но исполненный неукротимаго желанія видѣть больше, видѣть иначе и выразить все то, что ускользнуло отъ нихъ. Слѣдствіемъ этого были два параллельныхъ явленія: болѣе тонкіе, если не болѣе совершенные, этюды и болѣе сложные, если не болѣе искусные, пріемы.

То, что Жанъ-Жакъ Руссо, Бернарденъ де Сенъ-

Пьеръ, Шатобріанъ, Сенанкуръ, наши первые классики-пейзажисты въ литературѣ, охватывали однимъ общимъ взглядомъ и выражали въ краткихъ формулахъ,— теперь, когда литература сдѣлалась чисто описательной, должно было показаться лишь очень неполнымъ и очень ограниченнымъ обзоромъ.

Точно также живопись, которая прежде стремилась въ чужія страны, была аналитической и подражательной, почувствовала себя теперь въ оковахъ иноземныхъ методовъ и стиля. Глазъ сталъ болѣе любознательнымъ и болѣе тонкимъ; воспріимчивость—если не болѣе живой, то болѣе нервной; рисунокъ сдѣлался тщательнѣе; наблюденія умножились; природа, какъ только подошли къ ней вплотную, закишѣла деталями, эпизодами, эффектами, красками; у нея вывѣдали тысячи тайнъ, которыя она хранила ранѣе, потому что раньше не умѣли или не хотѣли, какъ слѣдуетъ, ставить ей вопросы. Понадобился языкъ для выраженія этого множества новыхъ ощущеній; и Руссо, почти совершенно одинъ, создалъ словарь, которымъ мы всѣ пользуемся теперь. Въ его эскизахъ и набросках, въ его законченныхъ произведеніяхъ,—повсюду вы встрѣчаете попытки, усилія, счастливыя или неудачныя изобрѣтенія, превосходные неологизмы или рискованные обороты, которыми этотъ глубокій искатель формулъ старался обогатить старый языкъ и старую грамматику живописи. Если вы возьмете какую-нибудь изъ его лучшихъ картинъ и поставите ее рядомъ съ равной по значенію картиной Рейсдаля, Гоббемы или Вейнантса, васъ поразитъ различіе между ними совершенно такъ же, какъ если вы, прочтя страницу какого-нибудь современнаго описательнаго романа, сразу перейдете къ Исповѣди или Оберману; то же стремленіе впередъ, то же расширеніе кругозора и то же различіе въ результатахъ. Выраженія болѣе характерны, наблюденія болѣе изысканны, палитра безконечно богаче, краски выразительнѣе, даже вся композиція тщательнѣе. Какъ-будто все здѣсь лучше прочувствовано, больше продумано, болѣе строго взвѣшено и разсчитано. Голландскій художникъ остановился бы въ недоумѣніи передъ

такой добросовѣстностью работы, передъ такимъ невѣроятнымъ даромъ анализа. Но стали ли отъ этого сами произведенія лучше и вдохновеннѣе? Стали ли они жизненнѣе? Развѣ Руссо, когда онъ изображаетъ Равнину, покрытую инеемъ, ближе къ правдѣ, чѣмъ Остаде и фанъ-де-Вельде въ своихъ Конькобѣжцахъ? Развѣ, когда онъ пишетъ Ловлю форелей, онъ болѣе величавъ, влаженъ, у него больше тѣни, чѣмъ у Рейсдаля въ его спящихъ водахъ или мрачныхъ водопадахъ?

Тысячу разъ описывали въ путешествіяхъ, романахъ и поэмахъ озеро ночью, плещущее о пустынный берегъ въ то время, какъ восходитъ луна и вдали поетъ соловей. Но развѣ Сенанкуръ не начерталъ эту картину на вѣчныя времена въ двухъ-трехъ возвышенныхъ, краткихъ и пламенныхъ строкахъ? Итакъ, мы видимъ, что рождалось новое искусство въ двойной формѣ, въ видѣ книги и картины, съ одинаковыми тенденціями, съ художниками, одушевленными однимъ и тѣмъ же настроеніемъ, разсчитанное на одну и ту же публику. Было ли это движеніе впередъ или назадъ? Потомство рѣшитъ этотъ вопросъ лучше, чѣмъ могли бы сдѣлать это мы.

Во всякомъ случаѣ, остается фактомъ, что въ теченіе двадцати или двадцати пяти лѣтъ, отъ 1830 до 1855 года, французская школа сдѣлала много новыхъ попытокъ, чрезвычайно много создала и значительно ушла впередъ, ибо, начавъ съ Рейсдаля съ его водяными мельницами, шлюзами и кустарниками, то-есть съ чисто голландскаго настроенія и совершенно голландскихъ формулъ, она достигла того, что, съ одной стороны, создала въ лицѣ Коро чисто французскій жанръ, а съ другой, въ лицѣ Руссо, подготовила будущее для еще болѣе всеобъемлющаго искусства. Остановилась ли она на этомъ? Не вполнѣ.

Любовь къ родной обстановкѣ даже въ Голландіи всегда была чѣмъ-то исключительнымъ, какимъ-то не совсѣмъ обычнымъ свойствомъ. Во всѣ времена находились люди, которые горѣли желаніемъ посѣтить чужія страны. Традиція путешествій въ Италію,—мо-

жетъ быть, единственная, присущая всѣмъ школамъ,— фламандской, голландской, англійской, французской, нѣмецкой, испанской. Начиная съ Бота, Бергема, Клода и Пуссена и вплоть до современныхъ художниковъ, нѣтъ пейзажистовъ, которые не желали бы увидать Апеннины и римскую Кампанью, и доселѣ не существовало мѣстной школы, достаточно сильной, чтобы помѣшать итальянскому пейзажу проникнуть въ нее въ видѣ чужеземнаго цвѣтка, никогда ничего не дававшаго, кромѣ ублюдочныхъ произведеній. Лѣтъ тридцать тому назадъ начали посѣщать гораздо болѣе отдаленныя мѣста. Далекія путешествія манили художниковъ и измѣнили многое въ живописи. Мотивомъ этихъ отважныхъ экскурсій является прежде всего потребность найти дѣвственную почву, всегда возникающая тамъ, гдѣ населеніе слишкомъ скучено на клочкѣ земли; затѣмъ жажда открытій и предполагаемая необходимость перемѣнить мѣсто для того, чтобы найти что-нибудь новое. Отчасти здѣсь дѣйствуетъ также примѣръ нѣкоторыхъ научныхъ изысканій, въ которыхъ успѣхъ достигается лишь кругосвѣтными путешествіями, изученіемъ всевозможныхъ климатическихъ условій и различныхъ племенъ. Въ результатѣ получился жанръ, который вамъ хорошо знакомъ: та космополитическая живопись, болѣе новая, чѣмъ оригинальная, и не достаточно французская, которая, если и попадетъ въ исторію, то отмѣтитъ собой періодъ исканій, сомнѣній и броженія, и которая, по правдѣ сказать, есть не что иное, какъ попытка не совсѣмъ здоровыхъ людей перемѣнить климатъ.

Съ другой стороны, не прекращаются попытки создать болѣе опредѣленную форму для пейзажа, не покидая предѣловъ Франціи. Было бы весьма любопытно изучить этотъ скрытый, медленный и неясный процессъ выработки новой манеры, которая еще не найдена, которая даже весьма далека отъ того, чтобы быть найденной, и я удивляюсь, что критика не занялась болѣе пристальнымъ изученіемъ этого явленія именно теперь, когда оно совершается на нашихъ глазахъ. Какое-то перемѣщеніе жанровъ происходитъ въ настоящее время

въ мірѣ художниковъ. Стало меньше категорій, я готовъ сказать—меньше кастъ, чѣмъ было прежде. Историческая живопись приближается къ жанровой, эта послѣдняя къ пейзажу и даже къ nature morte. Много границъ исчезло. Насколько сблизило школы исканіе живописности! Меньшая жесткость съ одной стороны, бо́льшая смѣлость съ другой, меньшая величина полотенъ, желаніе нравиться и наслаждаться, сельская жизнь, заставляющая широко раскрывать глаза,—все это перемѣшало различные жанры, преобразовало методы. Трудно описать всѣ тѣ превращенія и ту смуту, которую производитъ яркій свѣтъ полей, вторгаясь въ самыя строгія мастерскія.

Число прозелитовъ пейзажа съ каждымъ днемъ увеличивается, обгоняя ростъ его успѣховъ. Тѣ, кто занимается имъ исключительно, не становятся благодаря этому болѣе искусными; но еще больше художниковъ, которые пробуютъ въ немъ свои силы. Пленэръ, разсѣянный свѣтъ, настоящее солнце, получаютъ теперь въ живописи во всѣхъ картинахъ такое значеніе, которое никогда не признавалось за ними ранѣе, и которое, скажемъ прямо, вовсе не должно имъ принадлежать.

Всѣ причуды фантазіи,—то, что называли тайнами палитры въ то время, когда таинственность составляла одно изъ очарованій живописи,—уступаютъ теперь мѣсто любви къ безусловной и буквальной правдѣ. Фотографическая точность въ изображеніи тѣлъ и передачѣ свѣтовыхъ эффектовъ,—все это въ значительной мѣрѣ измѣнило прежнюю манеру видѣть, чувствовать и писать. Въ наши дни картина никогда не кажется достаточно ясной, отчетливой, точной и рѣзкой. По господствующимъ теперь воззрѣніямъ механическая репродукція дѣйствительности является послѣднимъ словомъ опыта и искусства, и талантъ состоитъ въ томъ, чтобы соперничать съ инструментомъ въ вѣрности, точности и подражательной силѣ. Всякое вмѣшательство личнаго чувства считается излишнимъ. Созданіе фантазіи признается чѣмъ-то искусственнымъ, а все искусственное, то-есть всякая условность, изгоняется

изъ искусства, которое не можетъ не быть условнымъ. Отсюда споры, въ которыхъ сторонники буквальнаго подражанія природѣ имѣютъ численный перевѣсъ. Существуютъ даже презрительныя названія для обозначенія противоположнаго направленія. Его называютъ vieux jeu, старой игрой, то-есть, устарѣлой, отжившей и безсмысленной манерой воспринимать природу, вкладывая въ нее нѣчто отъ себя. Выборъ сюжетовъ, рисунокъ, палитра,—все видоизмѣняется подъ вліяніемъ этой безличной манеры смотрѣть на вещи и трактовать ихъ. Какъ мы далеки отъ старыхъ обычаевъ, отъ тѣхъ обычаевъ, которые господствовали сорокъ лѣтъ тому назадъ, когда асфальтъ лился потоками на палитрахъ романтическихъ художниковъ и считался необходимой вспомогательной краской при изображеніи идеала!

Существуетъ мѣсто и пора года, когда всѣ эти новыя теченія съ шумомъ заявляютъ о себѣ: это наши весеннія выставки. Какъ бы мало вы ни были въ курсѣ послѣднихъ новостей, вы навѣрное замѣтили, что новѣйшая живопись имѣетъ цѣлью поразить глазъ рѣзкими и фотографически точными фигурами, въ которыхъ сейчасъ же узнаешь подлинникъ, которыя лишены всего искусственнаго; она стремится дать намъ тѣ самыя ощущенія, которыя вызываетъ улица. И публика очень охотно привѣтствуетъ искусство, которое съ такою точностью изображаетъ ея костюмы, лица, привычки, вкусы, наклонности и образъ мыслей. Но историческая живопись?—скажете вы. Да существуетъ ли вообще, при теперешнихъ условіяхъ, историческая школа? Это во-первыхъ. А во-вторыхъ, если и примѣнить это названіе, принадлежащее старому порядку, къ традиціямъ, которыя находятъ блестящихъ защитниковъ, но очень мало послѣдователей, то не думайте, что эта историческая живопись избѣгаетъ общей участи смѣшенія жанровъ и сама не поддается общему теченію. Послѣ колебаній и сомнѣній она въ концѣ концовъ приходитъ къ тому же. Посмотрите на перемѣны, которыя происходятъ ежегодно и, не касаясь ихъ сущности, обратите вниманіе хотя бы только на краски картинъ: если изъ темныхъ

онѣ стали свѣтлыми, изъ черныхъ бѣлыми, изъ глубины поднялись на поверхность, изъ мягкихъ сдѣлались жесткими, отъ блестящей масляной живописи обратились къ матовой, отъ свѣто-тѣни къ японской бумагѣ, то этого достаточно для того, чтобы понять, что здѣсь произошелъ цѣлый переворотъ въ воззрѣніяхъ и что двери студій широко распахнулись на улицу. Если бы я не соблюдалъ крайней осторожности при этомъ анализѣ, то выражался бы яснѣе и указалъ бы вамъ на истины, которыхъ нельзя отрицать.

Выводъ, который я дѣлаю изъ всего этого, состоитъ въ томъ, что и въ тотъ періодъ, когда пейзажъ оставался въ тѣни, и въ тотъ, когда онъ сталъ областью исканій художниковъ, онъ заполнилъ все и, не успѣвъ выработать свою собственную формулу, — какъ это ни странно,—опрокинулъ всѣ формулы, смутилъ много ясныхъ умовъ и погубилъ нѣсколько талантовъ. Справедливо однако и то, что надъ нимъ усиленно работаютъ, что сдѣланныя попытки пошли ему на пользу и что, если мы хотимъ какъ-нибудь оправдать вредъ, который онъ принесъ живописи вообще, мы должны желать, чтобы, по крайней мѣрѣ, онъ самъ получилъ отъ этого выгоду.

И все-таки, посреди мѣняющихся теченій, проходитъ какъ бы одна нить, которая тянется, не прерываясь. Вы можете, обходя наши выставки, увидѣть иногда картины, которыя производятъ впечатлѣніе своей полнотой, серьезностью, силой колорита, передачею настроеній и предметовъ, въ которыхъ почти чувствуется кисть мастера. На нихъ нѣтъ ни фигуръ, ни какихъ бы то ни было украшеній. Въ нихъ нѣтъ даже ни слѣда изящества; но сюжетъ ихъ исполненъ силы, тона глубоки и строги, краски густы и роскошны, и порой большая тонкость глаза и руки скрывается подъ умышленной небрежностью и слегка коробящей грубостью ремесла. Художникъ, о которомъ я говорю и котораго я съ удовольствіемъ назвалъ бы по имени, соединяетъ съ неподдѣльной любовью къ деревнѣ не менѣе очевидную любовь къ старой живописи и къ лучшимъ мастерамъ. Его картины тому порукой, и то же самое дока-

зываютъ его офорты и рисунки. Не здѣсь ли лежитъ та связь, которая еще соединяетъ насъ съ нидерландскими школами? Во всякомъ случаѣ, это единственный уголокъ современной французской живописи, гдѣ еще чувствуется ея вліяніе.

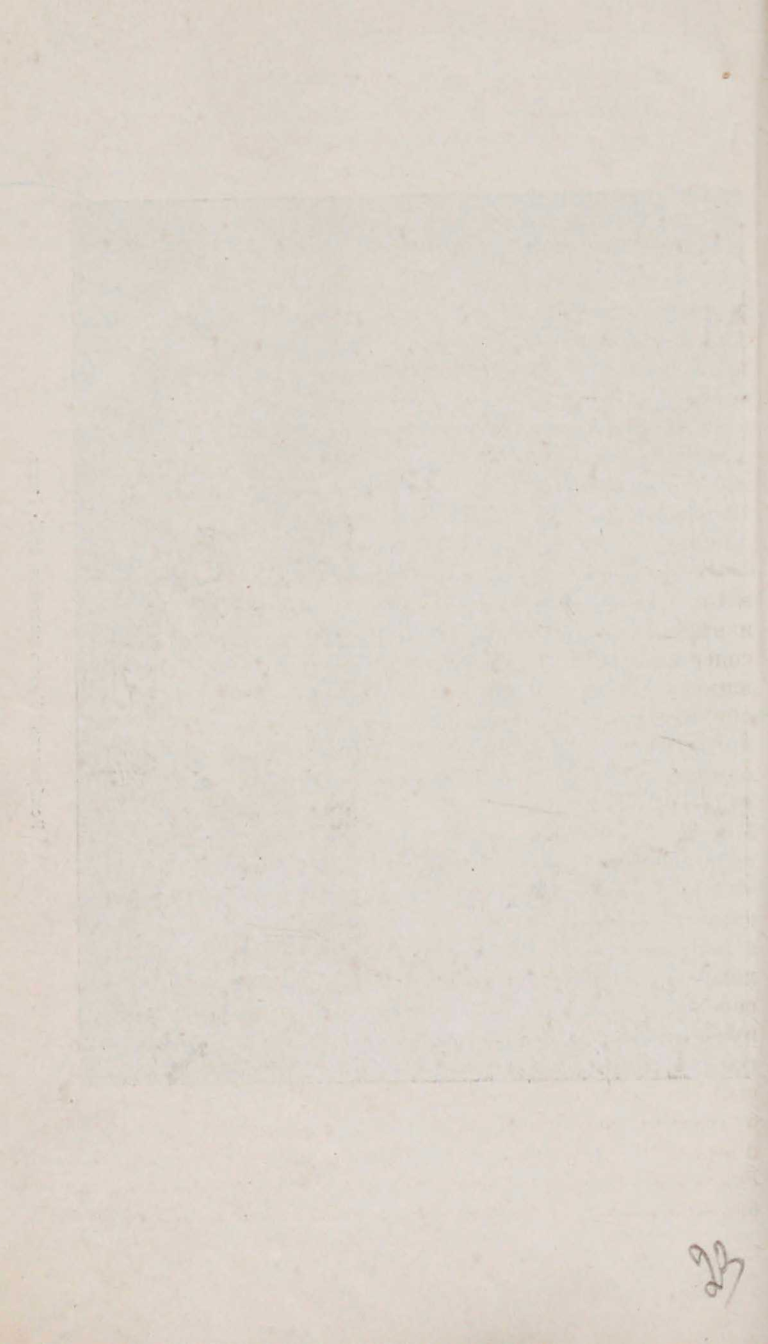
Я не знаю, какой голландскій художникъ стоитъ на первомъ мѣстѣ въ той рабочей студіи, о которой я говорю. И я не вполнѣ увѣренъ, что къ фанъ-деръ-Мееру изъ Дельфта тамъ не прислушиваются въ настоящую минуту внимательнѣе, чѣмъ къ Рейсдалю. На эту мысль наводитъ извѣстное презрѣніе къ рисунку, къ тонкимъ и сложнымъ конструкціямъ, къ тщательности въ отдѣлкѣ, какого амстердамскій мастеръ не могъ бы ни рекомендовать, ни одобрить. Во всякомъ случаѣ несомнѣнно, что здѣсь сохраняется живая память объ искусствѣ, позабытомъ всюду въ другихъ мѣстахъ.

Этотъ яркій и глубокій слѣдъ заключаетъ въ себѣ хорошее предзнаменованіе. Нѣтъ человѣка, понимающаго дѣло, который не сознавалъ бы, что этотъ слѣдъ идетъ прямо изъ страны истинныхъ художниковъ и что, упорно держась его, современный пейзажъ можетъ надѣяться снова обрѣсти свой настоящій путь. Я не удивлюсь, если Голландія окажетъ намъ еще одну услугу и, подобно тому, какъ она привела насъ уже однажды отъ литературы къ природѣ, такъ она не сегодня—завтра приведетъ насъ послѣ долгихъ блужданій отъ природы къ живописи. Вотъ исходная точка, къ которой рано или поздно придется вернуться. Наша школа очень много знаетъ; она расточаетъ свои силы въ скитаніяхъ; она обладаетъ весьма значительнымъ запасомъ подготовительныхъ этюдовъ. Послѣдній даже настолько богатъ, что она гордится имъ, все забываетъ ради него и тратитъ свои силы на то, чтобы собирать документы, вмѣсто того, чтобы употребить ихъ на творчество.

Всему свое время, и въ тотъ день, когда художники и цѣнители поймутъ, что самые лучшіе этюды въ мірѣ не стоятъ одной хорошей картины, общественное сознаніе, описавъ кругъ, еще разъ вернется къ самому себѣ. Это самое вѣрное средство итти впередъ.



Рембрандтъ. Урокъ анатоміи. 1632. Гаага.



273

ГЛАВА X.

Мнѣ очень хотѣлось бы обойти молчаніемъ *Урокъ анатоміи*. Эту картину необходимо признать необыкновенно прекрасной, вполнѣ оригинальной, почти совершенной,—подъ страхомъ погрѣшить, по мнѣнію многихъ искреннихъ поклонниковъ ея, противъ кодекса эстетическихъ приличій или здраваго смысла. Однако, къ сожалѣнію, она оставила меня совсѣмъ холоднымъ. Признавшись въ этомъ, я долженъ теперь объясниться или, если угодно, оправдаться.

Съ исторической точки зрѣнія *Урокъ анатоміи* представляетъ огромный интересъ, ибо, какъ извѣстно, онъ происходитъ отъ картинъ аналогичнаго содержанія, частью утраченныхъ, частью сохранившихся; онъ, слѣдовательно, показываетъ намъ, какимъ образомъ великій человѣкъ использовалъ опыты своихъ предшественниковъ. Въ этомъ смыслѣ онъ представляетъ одинъ изъ многихъ знаменитыхъ примѣровъ того, что, кто равенъ Шекспиру, Ротру, Корнелю, Кальдерону, Мольеру или Рембрандту, тотъ имѣетъ право черпать свои сокровища, гдѣ бы онъ ихъ ни находилъ. Замѣтьте, что въ этомъ перечнѣ творцовъ, пользовавшихся трудами прошлаго, я называю только одного живописца, а могъ бы назвать ихъ всѣхъ. Далѣе, по своему хронологическому мѣсту среди произведеній Рембрандта, по своему духу и достоинствамъ, эта картина отмѣчаетъ путь, пройденный имъ послѣ первыхъ невѣрныхъ шаговъ, съ которыми мы знакомимся по двумъ слишкомъ высоко цѣнимымъ полотнамъ Гаагскаго музея: я говорю о *Святомъ Симеонѣ* и о портретѣ *Юноши*; послѣдній, на мой взглядъ, несомнѣнно принадлежитъ Рембрандту и, во всякомъ случаѣ, это — портретъ ребенка, написанный робкой рукой другого ребенка.

Если не забывать, что Рембрандтъ — ученикъ Пинаса и Ластмана, и имѣть понятіе хотя бы объ одномъ или двухъ произведеніяхъ этого послѣдняго, то придется, думается мнѣ, значительно умѣрить свое удивленіе передъ тѣмъ новымъ, что намъ дастъ Рембрандтъ въ началѣ своей дѣятельности. Собственно говоря, ни въ художественныхъ пріемахъ, ни въ сюжетахъ, ни въ этомъ живописномъ соединеніи маленькихъ фигуръ съ большими зданіями, ни даже въ еврейскомъ типѣ и еврейскихъ лохмотьяхъ этихъ фигуръ, ни, наконецъ, въ зеленоватомъ туманѣ и желтоватомъ освѣщеніи, въ которые погружены эти полотна,—ни въ чемъ нѣтъ, если разсуждать здраво, ничего неожиданнаго и, слѣдовательно, ничего, что принадлежало бы лично ему. Надо дойти до 1632 года, то есть до Урока анатоміи, чтобы увидѣть, наконецъ, нѣчто, предвѣщающее будущее самобытное творчество. Да и въ этомъ случаѣ надо отдавать должное не только одному Рембрандту, но и всѣмъ другимъ. Не надо забывать, что въ 1632 году Равештейну было пятьдесятъ—шестьдесятъ лѣтъ, что Францу Хальсу было сорокъ восемь, и что между 1627 и 1633 годами этотъ удивительный мастеръ создалъ самыя совершенныя свои произведенія.

Правда, оба они, въ особенности Хальсъ, были, что называется, художниками внѣшности, я хочу сказать, что внѣшняя сторона вещей поражала ихъ больше внутренней, что глазъ у нихъ былъ развитъ лучше, чѣмъ фантазія, и что все преображеніе дѣйствительности, на которое они были способны, состояло лишь въ томъ, что они видѣли ее въ изящныхъ краскахъ и позахъ, характерныхъ и правдивыхъ, и затѣмъ воспроизводили ее мастерски, съ помощью богатѣйшей палитры. Вѣрно и то, что тайна формы, освѣщенія и тона не поглощала ихъ всецѣло, и что, рисуя безъ особаго анализа и на основаніи первыхъ ощущеній, они писали только то, что видѣли, не сгущали тѣней и не дѣлали освѣщенія ярче, такъ что великое изобрѣтеніе Рембрандта въ области свѣто-тѣни осталось для нихъ ходячимъ пріемомъ, но не стало пріемомъ рѣдкостнымъ и, такъ сказать, поэзіею. Тѣмъ не менѣе остается несомнѣннымъ,

275



Рембрандтъ. Симеонъ во храмѣ. 1631. Гаага.



что, если помѣстить Рембрандта въ этотъ 1632 годъ между наставниками, которые научили его многому, и мастерами, которые безконечно превосходили его технической ловкостью и опытностью, то Урокъ анатоміи не можетъ не потерять значительной доли своей цѣнности.

Итакъ, дѣйствительное достоинство этой картины состоитъ въ томъ, что она отмѣчаетъ этапъ въ развитіи художника; она означаетъ большой шагъ впередъ, съ очевидностью обнаруживаетъ то, къ чему онъ стремится, и если она еще не позволяетъ вполнѣ измѣрить все то, чѣмъ онъ будетъ нѣсколько лѣтъ спустя, то она, по крайней мѣрѣ, заключаетъ въ себѣ первый намекъ на это. Это зародышъ Рембрандта: было бы жаль, если бы это былъ уже весь Рембрандтъ, и судить о немъ на основаніи этого перваго свидѣтельства, значило бы очень плохо его знать. Такъ какъ сюжетъ картины уже трактовался въ этомъ самомъ видѣ, съ анатомическимъ столомъ, съ лежащимъ на немъ трупомъ, въ раккурсѣ, и съ тѣмъ же освѣщеніемъ центральнаго предмета, который надо было выдвинуть на первый планъ,—то Рембрандту оставалось лишь лучше разработать сюжетъ и, во всякомъ случаѣ, тоньше его прочувствовать. Я не стану углубляться здѣсь въ вопросъ о философскомъ значеніи этой сцены, въ которой исканіе живописности и сердечное чувство художника объясняютъ все; я никогда не могъ, какъ слѣдуетъ, понять всю ту философію, которую часто влагали въ эти серьезныя и простыя головы, въ эти неподвижныя фигуры, расположенныя — что большой недостатокъ, — такъ симметрично, какъ будто онѣ позируютъ для портрета.

Самая живая фигура картины, самая реальная, которая вышла, такъ сказать, лучше всѣхъ, если имѣть въ виду то чистилище, черезъ которое должна пройти всякая написанная художникомъ фигура, чтобы проникнуть въ царство искусства,—это докторъ Тульпъ; въ немъ лучше всего передано и сходство. Среди остальныхъ фигуръ есть нѣсколько мертвыхъ, брошенныхъ Рембрандтомъ на полпути, схваченныхъ и прочувствованныхъ недостаточно тонко и неважно написанныхъ. Зато въ

двухъ,—а если считать одну побочную фигуру на второмъ планѣ, то въ трехъ,—при внимательномъ взглядѣ уже съ полной ясностью обнаруживается та отдаленная перспектива, тотъ оттѣнокъ чего-то живого и неуловимаго, неопредѣленнаго и пламеннаго, что составляетъ самую сущность генія Рембрандта. Эти фигуры сѣры, затушеваны, превосходно построены безъ видимыхъ контуровъ, какъ бы вылѣплены изнутри и насквозь проникнуты той особенной, безконечно тонкой жизнью, которую одинъ Рембрандтъ умѣетъ открыть подъ внѣшней оболочкой вещей. Это очень много, потому что здѣсь уже можно говорить объ искусствѣ Рембрандта и объ его методахъ, какъ о чемъ-то уже существующемъ; но этого слишкомъ мало, когда подумаешь о томъ, что заключаетъ въ себѣ какое-нибудь совершенное произведеніе Рембрандта, и о той необычайно громкой славѣ, какой пользуется эта картина.

Общій тонъ не холоденъ и не горячъ; онъ желтоватъ. Исполненіе слабое и въ немъ не чувствуется вдохновенія. Общій эффектъ рѣзкій, но не сильный, и нигдѣ, ни въ тканяхъ, ни въ фонѣ, ни въ атмосферѣ всей картины,—нѣтъ слѣдовъ большого труда, и отсутствуетъ богатство тоновъ.

Что касается трупа, то почти всѣ согласны, что онъ раздутъ, слабо задуманъ, недостаточно разработанъ. Къ этимъ упрекамъ я прибавлю еще два, болѣе серьезныхъ: во-первыхъ, кромѣ дряблой и, такъ сказать, лишенной соковъ бѣлизны ткани, въ немъ нѣтъ ничего характернаго для мертвеца,—ни красоты, ни безобразія, ни возбуждающихъ ужасъ чертъ; художникъ смотрѣлъ на него разсѣяннымъ, равнодушнымъ взглядомъ. Во-вторыхъ,—и этотъ второй недостатокъ вытекаетъ изъ перваго,—этотъ трупъ, не будемъ ошибаться на этотъ счетъ, есть не что иное, какъ пятно блѣднаго свѣта на черной картинѣ. И, какъ я буду имѣть случай говорить объ этомъ ниже, это пристрастіе къ свѣту наперекоръ всему, независимо отъ освѣщеннаго предмета, я сказалъ бы даже,—безъ сожалѣнія къ освѣщенному предмету,—должно было въ теченіе всей жизни Рембрандта то оказывать ему великую услугу, то приносить вредъ,

въ зависимости отъ обстоятельствъ. Здѣсь мы имѣемъ первый замѣчательный случай, когда его навязчивая идея обманула его, заставивъ сказать не то, что онъ хотѣлъ. Онъ хотѣлъ написать человѣка, — и недостаточно позаботился о человѣческой формѣ; онъ хотѣлъ изобразить смерть,—и забылъ ее для того, чтобы найти на своей палитрѣ бѣловатый тонъ для передачи свѣта. Я хочу вѣрить, что генiй, подобный Рембрандту, часто бывалъ болѣе внимателенъ, болѣе чутокъ, болѣе благородно вдохновленъ изображаемымъ предметомъ.

Что касается свѣтотѣни, то Урокъ анатомiи даетъ почти совершенный образецъ ея; но такъ какъ мы найдемъ ее въ другихъ картинахъ, гдѣ она мастерски использована для самыхъ различныхъ цѣлей,—для выраженiя интимной поэзiи и новой пластики, — то мы лучше и поговоримъ о ней впослѣдствiи.

Подводя итоги, я, думается мнѣ, имѣю право сказать, что, къ счастью для своей славы, Рембрандтъ даже въ этомъ жанрѣ далъ такiе законченные образцы, которые въ значительной мѣрѣ умаляютъ интересъ, возбуждаемый этой первой картиной. Я прибавлю къ этому, что, если бы это была картина небольшихъ размѣровъ, то она считалась бы слабымъ произведенiемъ, и что, если форматъ дѣлаетъ ее выходящей изъ ряда вонъ, то онъ тѣмъ не менѣе не можетъ сдѣлать изъ нея шедевра, какъ это слишкомъ часто повторяли.

981

ГЛАВА XI.

Гарлемъ.

Именно въ Гарлемѣ, какъ я уже говорилъ вамъ, долженъ художникъ, ищущій хорошихъ и поучительныхъ уроковъ, доставить себѣ удовольствіе видѣть Франца Хальса. Во всѣхъ другихъ мѣстахъ, въ нашихъ французскихъ музеяхъ и кабинетахъ, въ голландскихъ галлереяхъ и коллекціяхъ, отъ этого блестящаго и очень неровнаго художника выносишь впечатлѣніе увлекательное, пріятное, интересное, но довольно неглубокое, а потому невѣрное и несправедливое. Онъ тамъ проигрываетъ, какъ человѣкъ, и въ такой же мѣрѣ умаляется, какъ художникъ. Онъ удивляетъ и забавляетъ; своей безпримѣрной быстротой, неистощимымъ весельемъ и эксцентрическими пріемами этотъ шутникъ выдѣляется на строгомъ фонѣ художниковъ своего времени. Иногда онъ поражаетъ; онъ даетъ понять, что у него столько же знанія, сколько природной одаренности, и что въ его кипучемъ вдохновеніи сказывается лишь глубина таланта; но почти тотчасъ же онъ роняетъ себя въ нашихъ глазахъ, вызываетъ въ насъ разочарованіе. Его портретъ, находящійся въ Амстердамскомъ музеѣ, на которомъ онъ написалъ себя въ натуральную величину, сидящимъ на пригоркѣ рядомъ со своей женой, изображаетъ его именно такимъ, какимъ онъ бываетъ въ минуты своихъ дерзкихъ выходокъ, когда онъ зубоскалитъ и слегка подсмѣивается надъ нами. Живопись и поза, техника и экспрессія, все подъ стать другъ другу въ этомъ слишкомъ безцеремонномъ портретѣ. Хальсъ хохочетъ намъ въ лицо, жена этого балагура дѣлаетъ то же, и сама картина, несмотря на всю техническую ловкость, немногимъ серьезнѣе.

Таковъ, если судить о немъ по первому впечатлѣнію, этотъ знаменитый художникъ, пользовавшійся въ Гол-



Ф. Хальсъ. Семейный портретъ (Художникъ и его вторая жена ?). Амстердамъ.

ландіи громкой славой въ первую половину семнадцатаго вѣка. Теперь имя Хальса снова появляется въ нашей школѣ въ ту самую минуту, когда любовь къ естественному снова проникаетъ въ нее,—тоже не безъ нѣкотораго шума и не безъ эксцентричностей. Его методъ служитъ программой для нѣкоторыхъ теченій, которыя буквальную передачу самыхъ низменныхъ подробностей ошибочно принимаютъ за истину, а величайшую небрежность въ техникѣ за послѣднее слово знанія и вкуса. Ссылаясь на него въ защиту положенія, которое онъ то и дѣло опровергалъ своими лучшими твореніями,—впадаютъ въ ошибку и тѣмъ самымъ оскорбляютъ его. Неужели вмѣсто высокихъ достоинствъ Хальса будутъ замѣчать и прославлять одни его недостатки? Я боюсь, что да, и скажу вамъ, почему я боюсь этого. Это будетъ несомнѣнно новое заблужденіе и большая несправедливость.

Въ большой залѣ Гарлемской Академіи, которая заключаетъ много страницъ, похожихъ на его собствен-

ныя, но гдѣ онъ все ваше вниманіе приковываетъ къ себѣ одному,—въ этой залѣ имѣется восемь большихъ полотенъ Франца Хальса, размѣры которыхъ колеблются отъ двухъ съ половиной до четырехъ метровъ. Это прежде всего Пиры или собранія офицеровъ корпораціи стрѣлковъ св. Георгія, корпораціи стрѣлковъ св. Адріана,—затѣмъ болѣе позднія Смотрители и смотрительницы госпиталей. Фигуры на этихъ картинахъ многочисленны и написаны во весь ростъ; впечатлѣніе отъ нихъ очень импозантное. Картины принадлежатъ ко всѣмъ періодамъ жизни Хальса, и ихъ рядъ обнимаетъ всю его долгую дѣятельность. Первая, написанная въ 1616 г., показываетъ намъ его въ тридцать два года; послѣдняя, написанная въ 1664 г., показываетъ его за два года до смерти, восьмидесятилѣтнимъ старикомъ. Мы присутствуемъ, такъ сказать, при его дебютахъ, видимъ, какъ онъ ощупью двигается впередъ и растетъ. Его расцвѣтъ наступаетъ поздно, около середины его жизни, даже позднѣе; онъ крѣпнетъ и развивается въ глубокой старости; мы наблюдаемъ, наконецъ, его упадокъ, но и здѣсь мы поражаемся, видя, насколько силы не измѣняли этому неутомимому мастеру даже тогда, когда онъ уже готовъ былъ потерять сначала руку, а потомъ жизнь.

Мало художниковъ, если они вообще существуютъ, о которыхъ мы имѣли бы такое же количество разнообразныхъ и точныхъ свѣдѣній. Имѣть возможность окинуть взглядомъ пятьдесятъ лѣтъ творчества, присутствовать при исканіяхъ художника, наблюдать его успѣхи, судить о немъ по тому, что онъ создалъ наиболѣе замѣчательнаго и прекраснаго, это выпадаетъ намъ на долю весьма рѣдко. Къ тому же всѣ его полотна расположены на небольшой высотѣ; на нихъ можно смотрѣть, не дѣлая никакого усилія; они выдаютъ сразу всѣ свои тайны, если только предположить, что Хальсъ былъ художникомъ, у котораго есть тайны, чего на самомъ дѣлѣ не было. Даже слѣдя за нимъ во время работы, нельзя было бы лучше понять его произведенія. И дѣйствительно, надъ ними не приходится



№ 54. Ф. Хальсъ. Банкетъ офицеровъ корпораціи стрѣлковъ св. Георгія. 1616. Гарлемъ.

долго задумываться, сужденіе о нихъ напрашивается само собой. Хальсъ былъ не болѣе, какъ мастеръ техники, предупреждаю васъ заранѣе; но, какъ таковой, онъ, безъ сомнѣнія, одинъ изъ наиболѣе искусныхъ и виртуозныхъ мастеровъ, которые когда-либо и гдѣ-либо существовали, даже во Фландріи, съ ея Рубенсомъ и фанъ-Дейкомъ, даже въ Испаніи, съ ея Веласкезомъ. Позвольте мнѣ привести здѣсь свои замѣтки: онѣ имѣютъ то преимущество, что онѣ кратки, написаны подъ свѣжимъ впечатлѣніемъ и при разборѣ вещей сообразуются съ ихъ значительностью. Говоря о такомъ художникѣ, легко впасть въ соблазнъ сказать слишкомъ много или слишкомъ мало. Какъ мыслителя, его можно исчерпать въ немногихъ словахъ; о живописцѣ можно говорить безъ конца: приходится держаться въ извѣстныхъ рамкахъ и въ то же время отдать ему должное.

№ 54, 1616.—Его первая большая картина. Ему тридцать два года; онъ еще ищетъ себя; передъ нимъ Равештейнъ, Питерсъ, Греббеpъ, Корнелисъ фанъ-Гарлемъ, которые давали ему хорошіе уроки, но его не влечетъ къ нимъ. Можетъ быть, его учитель Карель ванъ-Мандеръ болѣе способенъ руководить имъ?—Краски сильны тональностью, красноваты въ своей основѣ; моделировка назойливая и нудная; кисти рукъ тяжелы, черные тона



№ 55. Ф. Хальсъ. Банкетъ офицеровъ корпораціи стрѣлковъ св. Георгія. 1627. Гарлемъ.



№ 56. Ф. Хальсъ. Банкетъ офицеровъ корпораціи стрѣлковъ св. Адріана. 1627. Гарлемъ.

плохо схвачены. При всемъ томъ это уже весьма характерная вещь. Слѣдуетъ отмѣтить три прелестныя головы.

№ 56, 1627, одиннадцать лѣтъ спустя.—Это уже онъ, онъ въ полномъ расцвѣтѣ. Сѣрыя, свѣжія, естественныя краски, гармонія въ черныхъ тонахъ. Рыжеватые, оранжевые или голубые шарфы, бѣлыя брыжжи. Онъ нашелъ свой регистръ и опредѣлилъ элементы своего колорита. Онъ пускаетъ въ ходъ настоящую бѣлую краску, слегка расцвѣчиваетъ глазурью и прибавляетъ немного патины. Темный и тусклый фонъ долженъ былъ вдохновлять Питера де-Хога и напоминаетъ старика Кейпа. Физіономіи лучше изучены, типы совершенны

№ 55, 1627.—Тотъ же годъ, вещь еще лучше. Техника выше, рука искуснѣе и свободнѣе. Исполненіе становится богаче оттѣнками, разнообразнѣе. Тѣ же тона;—бѣлыя краски легче; детали воротниковъ наброcаны болѣе капризно. Во всемъ непринужденность и грація человѣка, увѣреннаго въ себѣ; нѣжно-лазоревый шарфъ въ которомъ весь Хальсъ. Головы не всѣ одинаково

красивы, но по исполненію всѣ выразительны и удивительно индивидуальны. Знаменоносецъ стоитъ въ центрѣ; его лицо, написанное въ горячемъ и свободномъ тонѣ, выдѣляется на шелку знамени, его голова слегка повернута въ сторону, глаза подмигиваютъ, маленькій, тонкій ротъ кажется еще тоньше отъ улыбки; это—съ головы до ногъ восхитительная фигура. Черные тона стали болѣе матовыми; Хальсъ освобождаетъ ихъ совсѣмъ отъ краснаго, составляетъ и нюансируетъ ихъ болѣе свободно и правильно. Рельефъ плоскій; воздухъ становится рѣдкимъ; въ переходахъ смежныхъ тоновъ нѣтъ излишней робости. Никакой свѣто-тѣни, это—атмосфера ярко освѣщенной комнаты. Отсюда пустоты, если тона положены рядомъ несмѣшанными; мягкіе переходы тамъ, гдѣ естественные оттѣнки и цвѣта тѣсно соприкасаются другъ съ другомъ; жесткость, когда разстояніе между ними больше. Есть уже признаки системы. Я отлично знаю, какой выводъ дѣлаетъ отсюда наша современная школа. Она права, думая, что Хальсъ остается превосходнымъ художникомъ, несмотря на эти случайныя черты; она впала бы въ ошибку, если бы считала, что его великое мастерство и его достоинства зависятъ отъ нихъ. И предостеречь противъ этой ошибки могъ бы № 57, 1633.

Хальсу сорокъ семь лѣтъ. Въ этой блестящей живописи съ богатой скалой тоновъ это его лучшее и вполнѣ совершенное произведеніе, не самое эффектное, но самое благородное, самое богатое, самое содержательное и мастерское. Здѣсь нѣтъ ничего подчеркнутаго, никакого стремленія помѣстить фигуры скорѣе внѣ воздуха, чѣмъ въ воздухѣ, и создавать вокругъ нихъ пустоту. Ни одна трудность не обойдена въ этомъ произведеніи, которое, если понять его, какъ слѣдуетъ, ихъ всѣ принимаетъ и разрѣшаетъ.

Можетъ быть, взятыя въ отдѣльности, головы менѣе совершенны, чѣмъ въ предыдущемъ номерѣ, менѣе одухотворены и выразительны. Но, несмотря на эту частность, въ которой наравнѣ съ художникомъ могла быть повинна и модель, въ цѣломъ эта картина выше. Фонъ черный и, слѣдовательно, всѣ valeurs перемѣщены. Въ черномъ цвѣтѣ бархата, шелка и атласа больше



№ 57. Ф. Хальсъ. Собраніе офицеровъ корпораціи св. Адріана. 1633. Гарлемъ.

свободы и легкости; свѣтъ разлитъ по нему, и краски выдѣляются на немъ съ такой широтой, увѣренностью и гармоніей, которыхъ Хальсъ никогда не превзошелъ. Эти краски одинаково прекрасны въ тѣневыхъ и освѣщенныхъ мѣстахъ картины, въ яркихъ и блѣдныхъ тонахъ, одинаково мѣтко схвачены; настоящій праздникъ для глаза созерцать ихъ богатство и простоту, изучать ихъ подборъ, число, ихъ безконечные оттѣнки, восхищаться ихъ столь совершеннымъ единствомъ. Лѣвая сторона, самая блестящая, поразительна. Мазокъ самъ по себѣ является чудомъ; густой и жидкій, смотря по надобности, твердый и полный, сочный и тощій; отдѣлка свободная, осторожная, гибкая, смѣлая, никогда не впадающая въ крайности, никогда не бывающая незначительной. Каждая вещь трактована сообразно своему значенію, своей собственной природѣ и цѣнности. Въ одной детали чувствуется тщательность отдѣлки, другая едва затронута. Плоскій гипюръ, легкое кружево, отливающій атласъ, матовый шелкъ, глубокій бархатъ; и все это безъ кропотливости, безъ излишнихъ подробностей. Внезапное ощущеніе самой сущности вещей, безошибочное чувство мѣры, умѣнье быть точнымъ безъ разглагольствованій, дать все понять съ полуслова,

ничего не пропустить, обходя однако все ненужное; быстрая, ловкая и строгая кисть; всегда самое мѣткое слово, найденное сразу и никогда не испорченное преувеличеніемъ; никакой несдержанности, ничего излишняго; столько же вкуса, какъ у фанъ-Дейка, столько же технической ловкости, какъ у Веласкеса—при во сто кратъ большихъ трудностяхъ безконечно болѣе богатой палитры, ибо она не ограничивается тремя тонами, а включаетъ всю гамму извѣстныхъ тоновъ,—таковы, въ періодъ расцвѣта таланта и творчества, несравненныя достоинства этого превосходнаго художника. Центральная фигура, въ голубомъ атласѣ и въ зеленовато-желтомъ камзолѣ, настоящій шедевръ. Никогда не писали лучше и никогда не будутъ лучше писать.

Эти два капитальныхъ произведенія, №№ 55 и 57, ограждаютъ Франца Хальса отъ возможныхъ злоупотребленій его именемъ. Конечно, у него больше естественности, чѣмъ у кого бы то ни было, но нельзя сказать, что онъ слишкомъ наивенъ. Конечно, его краски полны, его рельефъ плосокъ, онъ избѣгаетъ вульгарныхъ округлостей; но, имѣя свой собственный рельефъ, онъ въ то же время изучаетъ рельефъ природы; у его фигуръ, когда смотришь на нихъ спереди, есть спина; это—не доски. И, конечно, его краски просты, холодны въ своей основѣ, хорошо смѣшаны; въ нихъ почти не чувствуется масла; онѣ однородны по веществу; подмалевка основательна; ихъ глубокая лучистость происходитъ въ такой же мѣрѣ отъ ихъ основного характера, какъ и отъ ихъ оттѣнковъ; но эти краски, подобранныя такъ тонко, съ такимъ трезвымъ и безошибочнымъ вкусомъ, онъ употребляетъ не скупо и даже не бережливо. Наоборотъ, онъ расточаетъ ихъ съ такой щедростью, которая не находитъ себѣ подражателей среди тѣхъ, кто беретъ его за образецъ, и не вполнѣ понятно, какъ умѣетъ онъ съ такимъ непогрѣшимымъ тактомъ умножать эти оттѣнки такъ, что они при этомъ не вредятъ другъ другу. Наконецъ, онъ, несомнѣнно, позволяетъ себѣ большія вольности; но зато въ другое время онъ ни на секунду не становится небрежнымъ. Она работаетъ, какъ всѣ, но только у



№ 58. Ф. Хальсъ. Офицеры корпораціи стрѣлковъ св. Георгія. 1639. Гарлемъ.

него ярче обнаруживается его техника. Его мастерство несравненно; онъ это знаетъ, и любитъ, чтобы другіе видѣли это; въ этомъ пунктѣ особенно его подражатели весьма мало на него похожи. Вы должны признать, кромѣ того, что онъ изумительно рисуетъ, прежде всего голову, затѣмъ руки и все, что относится къ человѣческому тѣлу и одеждѣ: жестъ и позу, характерныя черты. Наконецъ, этотъ живописецъ великолѣпныхъ группъ является въ то же время законченнымъ портретистомъ, гораздо болѣе тонкимъ, болѣе живымъ и изящнымъ, чѣмъ фанъ-деръ-Хельстъ, и это свойство также не принадлежитъ къ числу обычныхъ достоинствъ той школы, которая претендуетъ на исключительное и полное его пониманіе.

На этомъ кончается въ Гарлемѣ періодъ расцвѣта этого блестящаго мастера. Я обхожу молчаніемъ № 58, 1639 г., сдѣланный въ возрастѣ приблизительно пятидесяти лѣтъ, который по несчастной случайности нѣсколько неуклюже заканчиваетъ серію.

Съ № 59, который относится къ 1641 году, мы подходимъ къ новой и строгой манерѣ—съ совершенно черной, сѣрой и коричневой ғаммой тоновъ, соотвѣтствующей сюжету. Это—Регенты госпиталя св. Елизаветы. Простая и сильная по своему содержанію, со своими освѣщенными головами и темными одеждами, съ мастерской отдѣлкой человѣческаго



№ 59. Ф. Хальсъ. Пять регентовъ госпиталя св. Елизаветы. 1641. Гарлемъ.

тѣла и сукна, со своимъ рельефомъ и серьезнымъ настроенiемъ, съ богатствомъ своихъ трезвыхъ тоновъ,— эта великолѣпная картина рисуетъ Хальса совсѣмъ въ иномъ, хотя, можетъ быть, не въ лучшемъ свѣтѣ. Замѣчательныя по красотѣ головы тѣмъ болѣе цѣнны, что ничто вокругъ нихъ не ослабляетъ центральнаго значенiя живыхъ фигуръ. Можетъ быть, именно на этотъ образецъ рѣдкой трезвости, на это отсутствiе колорита, соединенное съ совершеннымъ искусствомъ колориста, и опираются главнымъ образомъ тѣ неоколористы, о которыхъ я говорю? Я не вижу вполнѣ убѣдительныхъ доказательствъ этого; но если таковъ, какъ это любятъ утверждать, благородный предметъ ихъ исканiй, то сколько мукъ должны были доставить этимъ ученымъ господамъ чрезвычайная тщательность работы, искусный рисунокъ, поучительная добросовѣстность, составляющiе силу и красоту этой картины.

Нисколько не напоминая робкихъ опытовъ, это мастерское произведенiе заставляетъ, наоборотъ, думать о шедеврахъ. Первое, что вспоминается при видѣ его, это Синдики. Та же сцена, такой же сюжетъ, вполнѣ аналогичныя задачи. Центральная фигура, самая прекрасная изъ всѣхъ, написанныхъ Хальсомъ,

даетъ поводъ къ поразительнымъ сравненіямъ. Сходство обоихъ произведеній бросается въ глаза. Вмѣстѣ съ тѣмъ обнаруживается также разница между обоими художниками: различіе въ точкахъ зрѣнія, противоположность натуръ и, при одинаковой силѣ техники, превосходство руки у Хальса, превосходство духа у Рембрандта,— въ результатѣ два противоположныхъ впечатлѣнія. Если бы въ залѣ Амстердамскаго музея, гдѣ висятъ Знаменоносцы, можно было фанъ-деръ-Хельста замѣнить Францомъ Хальсомъ, Стрѣлковъ—Регентами, это было бы хорошимъ урокомъ и предупредило бы много недоразумѣній.

Можно было бы написать спеціальное изслѣдованіе о двухъ полотнахъ, изображающихъ Регентовъ. Въ нихъ не надо искать, конечно, всѣхъ многообразныхъ достоинствъ Хальса, или еще болѣе многообразныхъ дарованій Рембрандта; но это было бы нѣчто въ родѣ состязанія двухъ мастеровъ на одну и ту же тему. Сразу обнаружилось бы, въ чемъ сила каждаго изъ нихъ и въ чемъ его слабость, и стало бы ясно, почему это такъ. Безъ всякаго колебанія каждый призналъ бы, что подъ внѣшней техникой Рембрандта таятся еще тысячи вещей, и что ничего особенно великаго не откроешь за красотою внѣшней техники гарлемскаго художника. Меня очень удивляетъ, что никто не воспользовался случаемъ и не высказалъ хоть разъ всей правды по этому поводу.

И вотъ, наконецъ, передъ нами Хальсъ въ старости: ему восемьдесятъ лѣтъ. Мы въ 1664 г. Именно въ этомъ году онъ подписываетъ своимъ именемъ двѣ послѣднія картины цикла, послѣднія, къ которымъ онъ приложилъ руку: Портреты Смотрителей и портреты Смотрительницъ госпиталя стариковъ. Сюжетъ совпадалъ съ его возрастомъ. Его рука уже отказывалась служить. Онъ не пишетъ болѣе, а мажетъ; не отдѣлываетъ, а только накладываетъ краски; зрительныя воспріятія все еще живы и вѣрны, но краски уже совершенно поверхностны. Можетъ быть, въ ихъ первоначальномъ составѣ и есть нѣкоторая простота и мужественность, которая выдаетъ



Ф. Хальсъ. Смотрители госпиталя стариковъ. 1664. Гарлемъ.

послѣднее усиліе удивительнаго глаза и безукоризненнаго воспитанія. Нельзя себѣ представить ничего красивѣе этихъ черныхъ тоновъ, или бѣлыхъ съ сѣрымъ отливомъ. Смотритель съ правой стороны, съ его краснымъ чулкомъ, виднѣющимся надъ подвязкой, прямо кладъ для художника; но вы не найдете здѣсь болѣе ни твердаго рисунка, ни отдѣлки. Головы сдѣланы какъ бы вкратцѣ, руки отсутствуютъ,—если искать въ нихъ форму и суставы. Мазокъ, если вообще еще есть мазокъ, брошенъ безпорядочно, какъ попало, и не говоритъ болѣе того, что долженъ былъ бы сказать. Это отсутствіе всякой отдѣлки, это безсиліе кисти Хальсъ возмѣщаетъ тонами, которые даютъ видимость бытія тому, что не существуетъ болѣе. Все ему измѣнило: отчетливость зрѣнія, твердость пальцевъ; тѣмъ ожесточеннѣе старается онъ заставить вещи жить въ могучихъ абстракціяхъ. Художникъ на три четверти угасъ; остались,—я не скажу мысли, не скажу даже языкъ, а ощущенія, чистыя, какъ золото.



Ф. Хальсъ. Четыре смотрительницы госпиталя стариковъ. 1664. Гарлемъ.

Вы видѣли Хальса въ началѣ его дѣятельности; я постарался изобразить его такимъ, какимъ онъ былъ въ расцвѣтѣ своихъ силъ; и вотъ какъ онъ кончаетъ. И если бы мнѣ предложили, взявъ два крайнихъ пункта его блестящей карьеры, выбрать между той минутой, когда его талантъ только что рождается, и той, гораздо болѣе торжественной, когда этотъ необычайный талантъ его покидаетъ, между картиной 1616 и картиной 1664 г., я не колеблясь выбралъ бы, разумѣется, послѣднюю. Въ этотъ послѣднiй моментъ Хальсъ знаетъ все, потому что, разрѣшая трудныя задачи одну за другой, онъ позналъ все. Нѣтъ техническихъ проблемъ, къ которымъ онъ бы не подошелъ, которыхъ онъ бы не распуталъ и не разрѣшилъ, и нѣтъ такихъ рискованныхъ упражненiй, въ которыхъ онъ не набилъ бы себѣ руку. Его рѣдкая опытность такова, что она сохраняется почти въ полной неприкосновенности въ его дряхлѣющемъ тѣлѣ. Она обнаруживается и тогда,—и съ еще большей силой,—когда великаго виртуоза въ немъ уже нѣтъ. Но не думаете ли вы все-таки, что теперь, когда онъ превратился въ свою собственную тѣнь,—что теперь уже слишкомъ поздно итти къ нему за совѣтами?

Итакъ, ошибка, въ которую впали наши молодые товарищи, собственно говоря, только ошибка въ выборѣ момента. Какова бы ни была удивительная свѣжесть духа и живучесть этого умирающаго генія, какъ бы ни были почтенны послѣднія усилія старости, все же надо согласиться, что примѣръ учителя, которому восемьдесятъ лѣтъ, не самый лучшій изъ возможныхъ примѣровъ.

ГЛАВА XII.

Амстердамъ.

Сѣть узкихъ улицъ и каналовъ довела меня до Doelen Straat. День склоняется къ концу. Вечеръ тихій, сѣрый и подернутый дымкой. Тонкій лѣтній туманъ заливаетъ концы каналовъ. Здѣсь еще болѣе, чѣмъ въ Роттердамѣ, воздухъ пропитанъ тѣмъ славнымъ запахомъ Голландіи, который говоритъ вамъ, гдѣ вы, и напоминаетъ вамъ о торфяныхъ ямахъ, вызывая неожиданное и своеобразное ощущеніе. Запахъ говоритъ обо всемъ: о широтѣ, о разстояніи отъ полюса или экватора, о каменномъ углѣ или алоэ, о климатѣ, временахъ года, мѣстѣ, вещахъ. Всякій, кто хоть немного путешествовалъ, знаетъ это: только тѣ страны любимъ мы, дымъ которыхъ ароматиченъ и очаги которыхъ говорятъ нашему воспоминанію. Что же касается странъ, которыя запечатлѣваются въ памяти только смутными испареніями животной жизни и толпы, то у нихъ есть другія прелести, и я не скажу, что мы ихъ забываемъ, но мы иначе вспоминаемъ о нихъ. И если пройтись по главнымъ улицамъ Амстердама и видѣть его въ этотъ часъ погруженнымъ въ благоуханныя испаренія, нѣсколько грязнымъ, но увлажненнымъ спускающейся ночью, съ рабочими на улицахъ, толпами дѣтей на крылечкахъ, лавочниками у дверей, съ маленькими домами, унизанными окнами, съ пловучими лавченками, съ гаванью вдали, съ совершенно особой роскошью въ новыхъ кварталахъ, тогда поймешь, что такое Амстердамъ; не надо только воображать его себѣ въ видѣ какой-то сѣверной Венеціи, у которой есть своя Giudecca (Amstel) и своя площадь Св. Марка (Dam),—съ самаго начала слѣдуетъ имѣть передъ глазами фанъ деръ Гейдена и забыть о Каналетто.

Здѣсь все пахнетъ стариной, все буржуазно, тускло, все суетится и кишитъ, на всемъ какой-то еврейскій

налетъ, даже внѣ еврейскихъ кварталовъ; меньше грандіозной живописности, чѣмъ въ Роттердамѣ, когда смотришь не него съ Мааса, меньше живописнаго благородства, чѣмъ въ Гаагѣ,—и все-таки такъ много живописнаго, больше внутри домовъ, чѣмъ снаружи! Нужно знать глубокую наивность, сыновнюю привязанность, любовь къ маленькимъ уголкамъ,—все, что отличаетъ голландскихъ художниковъ,—чтобы понять тѣ прелестныя и эффектныя изображенія, въ которыхъ они увѣковѣчили свой родной городъ. Здѣсь сильныя и мрачныя краски, симметричныя формы, фасады, всегда поддерживаемые въ чистотѣ и лишенные архитектурныхъ украшеній, жидкія и некрасивыя деревья набережныхъ, грязные каналы. Во всемъ этомъ чувствуется народъ, спѣшащій основаться на покоренномъ болотѣ, занятый исключительно тѣмъ, чтобы устроиться здѣсь со своими дѣлами, своей торговлей, своей промышленностью, своимъ трудомъ, который не думаетъ объ уютѣ и никогда, даже въ свои лучшіе дни, не желалъ строить себѣ дворцовъ.

Проведите десять минутъ сначала на Большомъ каналѣ въ Венеціи, а потомъ—въ Kalverstraat'ѣ, и эти десять минутъ откроютъ вамъ все, что можетъ повѣдать намъ исторія объ этихъ двухъ городахъ, о геніи обоихъ народовъ, о нравственномъ состояніи обѣихъ республикъ и, слѣдовательно, о духѣ обѣихъ школъ. Взгляните только на эти домики-башенки, въ которыхъ стеколъ не меньше, чѣмъ камня, и стекла кажутся еще болѣе необходимыми, чѣмъ камень, — на эти балкончики, тщательно украшенные убогими цвѣтами, на зеркала, прикрѣпленныя къ окнамъ, и вы тотчасъ же поймете, что въ этомъ климатѣ зима долга, солнце невѣрно, свѣтъ скупъ, люди — домосѣды и поэтому поневолѣ любознательны; что созерцаніе природы здѣсь не въ обычаѣ, зато очень живы домашнія радости, и что глазъ, умъ, душа,—все привыкаетъ къ той формѣ изслѣдованія,—терпѣливаго, внимательнаго, кропотливаго, нѣсколько напряженнаго и, такъ сказать, прищуреннаго,—которая, обща всѣмъ голландскимъ мыслителямъ, отъ метафизиковъ до художниковъ.



Рембрандтъ. Ночной дозоръ. 1642. Амстердамъ.


26

Итакъ, я нахожусь на родинѣ Спинозы и Рембрандта. Изъ этихъ двухъ великихъ именъ, которыя олицетворяютъ въ области абстрактной мысли наиболѣе мощную работу голландскаго разума, меня теперь занимаетъ только второе. Здѣсь находится статуя Рембрандта, домъ, въ которомъ онъ прожилъ свои счастливые годы, и два его самыхъ знаменитыхъ произведенія,—этихъ двухъ болѣе чѣмъ достаточно для того, чтобы затмить славу не одного имени. Гдѣ статуя національнаго поэта Юста фанъ-денъ Вонделя, его современника, и въ свое время равнаго ему, по крайней мѣрѣ, по значенію? Мнѣ говорятъ, что она въ Новомъ Паркѣ. Увижу ли я ее? Да и ходитъ ли кто-нибудь смотрѣть на нее? Гдѣ жилъ Спиноза? И что сталось съ домами, гдѣ квартировалъ Декартъ, гдѣ останавливался Вольтеръ, гдѣ умерли адмиралъ Тромпъ и великій Рейтеръ? Рембрандтъ для Амстердама то же, что Рубенсъ для Антверпена. Типъ менѣе героиченъ, но то же обаяніе, то же верховное мѣсто. Только вмѣсто того, чтобы блистать въ высокихъ придѣлахъ собора, въ пышныхъ алтаряхъ, въ воздвигнутыхъ по обѣту капеллахъ, на сіяющихъ стѣнахъ эрцгерцогскаго музея, Рембрандтъ предстаетъ здѣсь въ небольшихъ пыльныхъ комнатахъ бюргерскаго дома. Судьба его твореній составляетъ какъ бы продолженіе его собственной. Изъ квартиры на углу Kolveniers Burgwal, гдѣ я живу, я вижу съ правой стороны, въ концѣ канала, красноватый и потемнѣвшій отъ дыма фасадъ музея Trippenhuis; и я долженъ вамъ сказать, что сквозь запертыя окна, въ блѣдномъ полумракѣ тихихъ голландскихъ сумерекъ, я уже вижу, какъ сіяетъ, словно какой-то таинственный вѣнецъ, ореолъ Ночного дозора.

Не буду скрывать, что это произведеніе, самое знаменитое, какое только существуетъ въ Голландіи, одно изъ наиболѣе прославленныхъ въ цѣломъ мірѣ, составляетъ цѣль моего путешествія. Оно имѣетъ для меня огромное обаяніе и внушаетъ мнѣ большія сомнѣнія. Я не знаю картины, о которой велось бы больше споровъ, было сказано больше умныхъ вещей и, разумѣется, еще больше глупостей. Не всѣхъ, кого она такъ захватываетъ, она въ равной мѣрѣ восхищаетъ; но нѣтъ ни

одного человѣка, по крайней мѣрѣ, среди писателей объ искусствѣ, у котораго не помутился бы хоть сколько нибудь здравый смыслъ при видѣ достоинствъ и странностей Ночного дозора.

Начиная съ его названія, которое представляетъ ошибку, и кончая его освѣщеніемъ, къ которому такъ трудно найти ключъ,—во всемъ, не знаю почему, видѣли всевозможныя загадки, затемняя ими техническіе вопросы, которые мнѣ вовсе не кажутся столь таинственными только потому, что они нѣсколько сложнѣе, чѣмъ обыкновенно. Никогда, за исключеніемъ Сикстинской Капеллы, не подходили съ меньшей простотой, безхитростностью и ясностью къ разбору художественнаго произведенія; его хвалили безъ мѣры, восхищались имъ, не говоря съ достаточной отчетливостью почему, иногда разсуждали о немъ, но очень мало и всегда съ какимъ-то трепетомъ. Наиболѣе смѣлые, глядя на него, какъ на необъяснимый механизмъ, разбирали его на части, разсматривали ихъ, и все-таки не сумѣли, какъ слѣдуетъ, раскрыть тайну его силы и его очевидныхъ слабостей. Въ одномъ только согласны всѣ, и тѣ, кого онъ восхищаетъ, и тѣ, кого онъ коробитъ: въ томъ, что Ночной дозоръ, каковы бы ни были его достоинства или недостатки, принадлежитъ къ той надзвѣздной области, въ которую всемірное поклоненіе помѣстило нѣсколько стоящихъ выше всего земного произведеній искусства! Доходили до утвержденія, что Ночной дозоръ одно изъ міровыхъ чудесъ: one of the wonders of the world, и что Рембрандтъ самый совершенный колористъ, который когда-либо существовалъ: the most perfect colourist that ever existed — преувеличенія или ошибки, за которыя нисколько не отвѣтственъ Рембрандтъ, и которыя, навѣрное, покоробили бы этотъ великій, разсудительный и искренній умъ, ибо, лучше кого бы то ни было, онъ зналъ, что не имѣетъ ничего общаго съ тѣми чистыми колористами, съ которыми его сравниваютъ, а также ничего общаго съ совершенствомъ въ томъ смыслѣ, какъ его понимаютъ.

Короче говоря, Рембрандтъ, если взять его въ цѣломъ, —даже исключительная картина не можетъ поколебать

строгую выдержанность этого мощнаго генія,—является художникомъ, единственнымъ для своей страны, для всѣхъ странъ своего времени и всѣхъ временъ; если угодно, онъ колористъ, но на свой собственный ладъ; если угодно, рисовальщикъ, но совершенно особенный, можетъ быть, лучше другихъ, но это еще нужно доказать; онъ очень несовершененъ, если имѣть въ виду совершенство въ изображеніи прекрасныхъ формъ при помощи простыхъ средствъ; наоборотъ, онъ изумителенъ своими сокровенными сторонами, независимо отъ формы и красокъ, своей внутренней сущностью; здѣсь онъ несравненен въ томъ буквальномъ смыслѣ, что не похожъ ни на кого и ускользаетъ отъ всѣхъ неумѣстныхъ сравненій, которымъ его подвергали,—несравненен также въ томъ отношеніи, что во всѣхъ тонкостяхъ, которыми онъ блещетъ, онъ не имѣетъ художника аналогичнаго себѣ и, думается мнѣ, не имѣетъ соперника.

Произведеніе, которое представляетъ его такимъ, какимъ онъ былъ въ полномъ расцвѣтѣ своихъ силъ, тридцати четырехъ лѣтъ отъ роду, ровно черезъ десять лѣтъ послѣ Урока анатоміи, не могло не отразить во всемъ блескѣ нѣкоторыхъ чертъ его своеобразнаго дарованія. Но слѣдуетъ ли отсюда, что оно отразило ихъ всѣ? Не заключало ли въ себѣ это написанное отчасти противъ воли произведеніе нѣчто такое, что противилось естественному раскрытію всего, что въ Рембрандтѣ было наиболѣе глубокаго и драгоцѣннаго?

Замыселъ былъ новъ. Картина была велика по размѣрамъ и сложна. Она заключала,—въ отличіе отъ всѣхъ другихъ его произведеній,—много движенія, жестовъ и шума. Сюжетъ Рембрандтъ выбралъ не самъ: это были заказанные портреты. Двадцать три извѣстныхъ лица захотѣли, чтобы онъ написалъ ихъ всѣхъ, занятыхъ какимъ-нибудь дѣломъ и въ то же время сохраняющихъ свое военное обличье. Эта тема была слишкомъ банальна для того, чтобы не разукрасить ее и, съ другой стороны, слишкомъ строго опредѣленна, чтобы онъ могъ внести въ нее много фантазіи. Онъ долженъ былъ волей-неволей принять типы, написать данныя физіономіи. Отъ него прежде всего требовали сходства, но какимъ

бы великимъ портретистомъ его ни называли и какимъ бы онъ ни былъ въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ на самомъ дѣлѣ, формальное сходство при передачѣ чертъ во всякомъ случаѣ не его сильная сторона. Ничто въ этой офиціальной композиціи не говорило въ сущности его глазу ясновидящаго, его душѣ, уносящейся изъ міра дѣйствительности, ничто, кромѣ фантазіи, которую онъ хотѣлъ туда внести и которую малѣйшее уклоненіе могло превратить въ фантасмагорію. То, что такъ свободно и блестяще дѣлали Равештейнъ, фанъ-деръ-Хельстъ, Францъ Хальсъ,—развѣ могъ дѣлать онъ съ тою же легкостью и съ такимъ же успѣхомъ,—онъ, такъ діаметрально противоположный этимъ совершеннымъ портретистамъ и превосходнымъ мастерамъ-импровизаторамъ?

Рембрандтъ долженъ былъ напречь всѣ свои силы, а онъ былъ не изъ тѣхъ людей, силы которыхъ отъ напряженія укрѣпляются или приходятъ въ равновѣсіе. Онъ жилъ точно въ темной комнатѣ, въ которой истинное освѣщеніе вещей превращалось въ странные контрасты и былъ погруженъ въ міръ причудливыхъ грезъ, въ который эта компанія людей въ военныхъ доспѣхахъ не могла не внести смятенія. И вотъ онъ вынужденъ, работая надъ этими двадцатью тремя портретами, много заниматься другими и мало самимъ собой, не принадлежать вполнѣ ни себѣ, ни другимъ, мучимый тѣмъ демономъ, который не покидалъ его ни на минуту, связанный съ людьми, которые позировали передъ нимъ и вовсе не хотѣли, чтобы съ ними обращались, какъ съ фикціями. Кто знаетъ сумрачный и фантастическій складъ такого ума, тотъ пойметъ, что не здѣсь могли обнаружиться лучшія стороны генія Рембрандта. Вездѣ, гдѣ Рембрандтъ забываетъ самого себя, я хочу сказать, во всѣхъ композиціяхъ, въ которыя онъ не вкладываетъ себя цѣликомъ, его творчество несовершенно, и даже когда оно необычайно, можно утверждать a priori, что оно обнаружитъ недостатки. Эта сложная натура имѣетъ два очень различныхъ лика, одинъ внутренній, другой внѣшній, и послѣдній рѣдко бываетъ самымъ прекраснымъ. Ошибки, въ которыя такъ легко впасть, судя о немъ, происходятъ именно оттого, что часто смѣшиваютъ эти два лика и видятъ его изнанку.

Итакъ, представляетъ ли Ночной дозоръ и могъ ли онъ представлять послѣднее слово Рембрандта? Является ли онъ хотя бы только наиболѣе совершеннымъ выраженіемъ его манеры? Нѣтъ ли въ немъ преградъ, связанныхъ съ самимъ сюжетомъ, затрудненій въ инсценировкѣ, новыхъ для него и никогда болѣе не повторявшихся условій работы? Вотъ вопросы, которые надо изслѣдовать. Можетъ быть, это пролило бы нѣкоторый свѣтъ на нашу тему. Я не думаю, чтобы Рембрандтъ что-нибудь потерялъ отъ этого. Было бы только одной легендой меньше въ исторіи его творчества, однимъ предразсудкомъ — среди ходячихъ мнѣній, однимъ суевѣріемъ — въ критикѣ.

Несмотря на всѣ свои бунтарскія замашки, человѣческій умъ въ сущности идолопоклонникъ. Онъ скептиченъ, но и легковѣренъ; его самая настойчивая потребность—вѣра, его врожденная привычка—покорность. Онъ мѣняетъ владыкъ, мѣняетъ идоловъ; но его вѣрноподданническая натура остается неизмѣнной среди всѣхъ этихъ переворотовъ. Онъ не любитъ, чтобы его заковывали въ цѣпи, и самъ себя заковываетъ въ нихъ. Онъ сомнѣвается, онъ отрицаетъ, но въ то же время онъ преклоняется, а это одна изъ формъ вѣры; и какъ только онъ сталъ преклоняться, онъ готовъ отречься совершенно отъ того дара свободной критики, которымъ онъ якобы дорожитъ больше всего на свѣтѣ. Осталось ли среди политическихъ, религіозныхъ и философскихъ вѣрованій хотя бы одно, къ которому онъ сохранилъ бы почтеніе? А между тѣмъ тутъ же, путемъ утонченныхъ изворотовъ, въ которыхъ подъ внѣшностью мятежника чувствуется смутная жажда поклоненія и горделивое чувство собственнаго величія, онъ создаетъ себѣ рядомъ, въ мірѣ художественнаго творчества, новый идеалъ и новые культы, не замѣчая, въ какое противорѣчіе онъ впадаетъ, когда отрицаетъ истину для того, чтобы стать на колѣни передъ красотой. Повидимому, онъ не сознаетъ ихъ полной тождественности. Міръ искусства представляется ему областью, гдѣ онъ царитъ, гдѣ его разуму нечего бояться неожиданностей, гдѣ онъ можетъ свободно отдаваться своему влеченію. Онъ выбираетъ

въ этомъ мірѣ знаменитыя произведенія, даетъ имъ почетныя названія, дѣлается ихъ поклонникомъ и не допускаетъ никакихъ критическихъ замѣчаній по поводу нихъ. Въ такомъ выборѣ всегда кое-что имѣетъ разумное основаніе: не все, но кое-что. Было бы легко, обозрѣвъ творенія художниковъ за три столѣтія, составить списокъ такихъ упорныхъ суевѣрій. Не вникая подробно въ вопросъ о томъ, насколько строго обоснованы эти предпочтенія, мы убѣдились бы, во всякомъ случаѣ, что современный умъ вовсе не такъ презираетъ условное, и открыли бы въ немъ тайное влеченіе къ догматамъ,—наблюдая тѣ, которыми онъ такъ или иначе усѣялъ свою исторію. Повидимому, есть догматы и догматы. Есть такіе, которые раздражаютъ, и есть такіе, которые нравятся и плѣняютъ. Всякій охотно вѣритъ въ величіе произведенія искусства, являющагося созданіемъ человѣческаго духа. Всякій не лишенный смысла человѣкъ чистосердечно убѣжденъ, что, разъ онъ судитъ о произведеніи и, какъ ему кажется, понимаетъ его, значитъ онъ владѣетъ тайной этой видимой и осязаемой вещи, вышедшей изъ рукъ его ближняго. Но каково происхожденіе этой вещи, человѣческой по виду, написанной на общедоступномъ языкѣ, нарисованной одинаково и для ума знатока и для глаза профана, столь похожей на повседневную жизнь? Откуда она? Что такое вдохновеніе? Естественное явленіе или подлинное чудо? Никто не углубляется въ эти вопросы, дающіе такой богатый матеріалъ для размышленія; ограничиваются тѣмъ, что преклоняются, кричатъ о великомъ геніи, о шедеврѣ. Никто не интересуется необъяснимымъ возникновеніемъ творенія, какъ-будто упавшаго съ неба. И благодаря этому недомыслію, которое будетъ царствовать въ мірѣ пока будетъ стоять міръ, тотъ же человѣкъ, который съ насмѣшкой отворачивается отъ сверхъестественнаго будетъ, самъ того не замѣчая, преклоняться передъ этимъ сверхъестественнымъ.

Таковы, какъ мнѣ кажется, причины, власть и дѣйствіе суевѣрій, связанныхъ съ искусствомъ. Это можно было бы иллюстрировать не однимъ примѣромъ, и картина, о которой я хочу теперь побесѣдовать съ вами

является, можетъ быть, самымъ замѣчательнымъ и блестящимъ изъ этихъ примѣровъ. Съ моей стороны уже достаточно смѣло, что я хочу пробудить въ васъ сомнѣніе, а то, что я скажу ниже, покажется, вѣроятно, еще болѣе дерзкимъ.





Фанъ-деръ-Хельстъ. Банкетъ. 1648. Амстердамъ.

ГЛАВА XIII.

Извѣстно, какъ повѣшенъ Ночной дозоръ. Онъ виситъ напротивъ Банкета фанъ-деръ-Хельста, и, что бы ни говорили, обѣ картины не вредятъ другъ другу. Онѣ противоположны, какъ день и ночь, какъ преображенiе вещей и ихъ буквальное, нѣсколько вульгарное, но умѣлое воспроизведенiе. Допустите, что онѣ настолько же совершенны, насколько знамениты, и вы получите единственную въ своемъ родѣ антитезу, то, что Лябрюйеръ называетъ «противоположностью двухъ истинъ, которыя взаимно освѣщаютъ одна другую». Я не буду сегодня говорить о фанъ-деръ-Хельстѣ, да, вѣроятно, и вообще не буду говорить о немъ. Это прекрасный художникъ, и мы можемъ изъ-за него позавидовать Голландiи, ибо въ извѣстные перiоды оскудѣнiя онъ могъ бы оказать великiя услуги Францiи, какъ портретистъ и, въ особенности, какъ живописецъ парадныхъ сценъ; но въ области подражательнаго и чисто бытового жанра Голландiя имѣетъ гораздо болѣе сильныхъ художниковъ. А кто только что видѣлъ картины Франца Хальса въ Гарлемѣ, тотъ можетъ спокойно повернуться спиной къ фанъ-деръ-Хельсту и заняться исключительно Рембрандтомъ.

Я никого не удивлю, если скажу, что Ночной дозоръ не заключаетъ въ себѣ никакой прелести, и это фактъ безпримѣрный среди дѣйствительно прекрасныхъ

произведенiй нашего искусства. Онъ удивляетъ, онъ смущаетъ, онъ производитъ впечатлѣнiе, но онъ совершенно лишенъ того вкрадчиваго очарованiя, которое насъ побѣждаетъ съ перваго взгляда: почти всегда первое впечатлѣнiе отъ него непрiятное. Прежде всего онъ оскорбляетъ логику и обычную прямолинейность глаза, который любитъ ясныя формы, прозрачныя идеи, смѣлую четкость линiй; что-то предупреждаетъ васъ, что фантазiя, какъ и разсудокъ, будутъ не вполнѣ удовлетворены, и что даже самый неустойчивый умъ сдастся не сразу, а только послѣ долгихъ пререканiй. Это происходитъ отъ различныхъ причинъ, изъ которыхъ не всѣ зависятъ отъ картины: отъ ужаснаго освѣщенiя, отъ темной деревянной рамы, въ которой тонетъ картина и которая не выдѣляетъ ни ея среднихъ valeurs, ни ея бронзовой гаммы, ни ея мощи и дѣлаетъ ее еще болѣе темной, чѣмъ она есть въ дѣйствительности; наконецъ, это происходитъ особенно отъ тѣсноты помѣщенiя, не позволяющей повѣсить полотно на должной высотѣ и заставляющей, вопреки самымъ элементарнымъ законамъ перспективы, глядѣть на него, такъ сказать, въ упоръ, стоя на одномъ уровнѣ съ нимъ.

Я знаю, что по общему мнѣнiю это мѣсто, наоборотъ, находится въ полнѣйшемъ соотвѣтствiи съ характеромъ произведенiя, и что сила иллюзiи, получающаяся отъ такого помѣщенiя, приходитъ на помощь усилiямъ художника. Въ немногихъ словахъ здѣсь сказано много противорѣчиваго. Я знаю только одинъ способъ удачно повѣсить картину; онъ состоитъ въ томъ, чтобы опредѣлить ея духъ, понять на этомъ основанiи ея требованiя и помѣстить ее согласно этимъ требованiямъ.

Кто говоритъ о произведенiи искусства, въ особенности о картинѣ Рембрандта, тотъ говоритъ о произведенiи, хотя и чуждомъ лжи, но все же вымышленномъ, никогда не совпадающемъ вполнѣ съ истиной, но и не являющемся ея противоположностью, и, во всякомъ случаѣ, замѣняющемъ грубый реализмъ внѣшней жизни основаннымъ на глубокомъ разсчетѣ изображенiемъ вѣроятнаго. Лица, движущiяся въ этой особенной, большею частью вымышленной атмосферѣ, помѣщенныя худож-

никомъ въ отдаленной перспективѣ, свойственной созданіямъ фантазіи,—эти лица, если какая-нибудь нескромная рука перемѣститъ ихъ, рискуютъ перестать быть тѣмъ, чѣмъ ихъ сдѣлалъ художникъ, и не станутъ тѣмъ, во что ихъ по недоразумѣнію захотѣли бы превратить. Между ними и нами помѣщается рампа, выражаясь на языкѣ оптики и театра. Здѣсь эта рампа слишкомъ узка. Если вы вглядитесь въ Ночной дозоръ, то увидите, что благодаря нѣсколько рискованной композиціи, двѣ первыя фигуры картины, стоящія на одномъ уровнѣ съ рамой, едва ли уходятъ вглубь, насколько это требуется условіями свѣто-тѣни и правильно разсчитаннаго эффекта. Только не понимая духъ Рембрандта, характеръ его творчества, его намѣренія, колебанія, неувѣренность, неустойчивость,—можно подвергать его испытанію, которое, правда, выдержитъ фанъ-деръ-Хельстъ, но и тотъ лишь при извѣстныхъ условіяхъ. Прибавлю еще, что полотно художника—вещь, умѣющая хранить тайну, которая говоритъ лишь то, что хочетъ сказать, говоритъ издали, когда ей не приличествуетъ говорить объ этомъ вблизи, и что всякая картина, дорожащая своими тайнами, очень проигрываетъ, когда вы стараетесь принудить ее къ признаніямъ.

Вы, конечно, знаете, что Ночной дозоръ, справедливо или несправедливо, считается почти непостижимымъ произведеніемъ, и въ этомъ одна изъ причинъ его великаго обаянія. Быть можетъ, онъ надѣлалъ бы гораздо меньше шума въ мірѣ, если бы въ теченіе двухъ вѣковъ не пріучали себя къ тому, чтобы искать его смыслъ вмѣсто того, чтобы изучать его достоинства, и не впали бы въ манію видѣть въ немъ непремѣнно загадочную картину.

Мнѣ кажется, что мы достаточно освѣдомлены о самомъ сюжетѣ, въ буквальномъ смыслѣ этого слова. Прежде всего мы знаемъ имена и званіе изображенныхъ лицъ благодаря той заботливости, съ которой художникъ начерталъ ихъ на дощечкѣ въ глубинѣ картины; это доказываетъ, что, если фантазія художника и преобразила многое, то первоначальный сюжетъ, во всякомъ случаѣ, всецѣло заимствованъ изъ обыденной мѣстной

жизни. Мы не знаемъ, правда, съ какой цѣлью отправляются въ путь эти вооруженные люди, идутъ ли они на стрѣльбу, на парадъ или еще куда-нибудь; но такъ какъ здѣсь не можетъ быть мѣста глубокимъ тайнамъ, то я убѣжденъ, что, если Рембрандтъ не постарался быть болѣе яснымъ, то потому только, что не захотѣлъ или не сумѣлъ быть имъ, и такимъ образомъ цѣлый рядъ гипотезъ чрезвычайно просто объясняется или безсиліемъ или умышленнымъ умолчаніемъ. Что касается времени дѣйствія, то это вопросъ, о которомъ больше всего спорили и который могъ быть рѣшенъ съ перваго же дня; для разрѣшенія его вовсе не требовалось открытія, что протянутая рука капитана бросаетъ тѣнь на полу чьей-то одежды. Было достаточно вспомнить, что Рембрандтъ никогда не трактовалъ освѣщенія иначе, что ночная тьма— его излюбленная среда, что тѣнь обычная форма его поэзіи, обычное средство драматическаго выраженія, и что повсюду—въ своихъ портретахъ, изображеніяхъ домашней жизни, легендахъ, анекдотахъ, пейзажахъ, въ своихъ офортахъ такъ же, какъ и въ картинахъ,—онъ именно при помощи ночной тьмы создаетъ обыкновенно дневное освѣщеніе.

Быть можетъ, разсуждая такимъ образомъ по аналогіи и пользуясь нѣкоторыми соображеніями простого здраваго смысла, удастся разсѣять еще нѣкоторыя сомнѣнія, такъ что въ концѣ-концовъ останутся въ видѣ неразрѣшимыхъ неясностей только затрудненія ума, стоящаго въ замѣшательствѣ передъ непосильной задачей, и изъяны сюжета, въ которомъ недостаточная реальность въ силу необходимости смѣшана съ слабо мотивированной фантазіей.

Я постараюсь теперь дать то, что, на мой взглядъ, уже давно слѣдовало сдѣлать: побольше критики и поменьше мудрствованій. Я оставлю загадки сюжета, чтобы изучить съ той тщательностью, какой она требуетъ, картину, написанную человѣкомъ, рѣдко впадавшимъ въ ошибки. Разъ это произведеніе провозглашается высшимъ выраженіемъ его генія и наиболѣе совершеннымъ выраженіемъ его манеры, мы должны разобрать очень подробно и основательно это общепринятое мнѣніе. И поэтому,—

предупреждаю васъ,—я не могу не затронуть техническихъ вопросовъ. Заранѣе прошу у васъ извиненія за педантическія формулы, которыя я уже чувствую подъ своимъ перомъ. Я постараюсь быть яснымъ; но не обѣщаю быть настолько краткимъ, какъ это было бы желательно, и не ручаюсь за то, что не приведу въ ужасъ нѣкоторыхъ фанатиковъ.

Всѣ согласны, что композиція не составляетъ главнаго достоинства картины. Сюжетъ былъ навязанъ художнику, и способъ, какимъ онъ хотѣлъ его трактовать, не позволялъ картинѣ сразу же стать безыскусственной и ясной. И въ самомъ дѣлѣ: обстановка неопредѣленная, дѣйствія почти никакого, и въ результатѣ интересъ очень дробится. Изъянъ въ самомъ сюжетѣ, нѣкоторая нерѣшительность въ способѣ его пониманія, построенія и воплощенія видны съ перваго взгляда. Однѣ фигуры двигаются, другія остановились, одинъ насыпаетъ порохъ на полку, другой заряжаетъ свою пищаль, третій стрѣляетъ; впереди стоитъ барабанщикъ и бьетъ въ барабанъ,—сбоку нѣсколько театральный знаменоносецъ и, наконецъ, толпа фигуръ, застывшихъ въ неподвижности, отличающей портреты,—вотъ и все, если не ошибаюсь, что есть въ картинѣ живописнаго въ смыслѣ движенія.

Достаточно ли этого, чтобы придать ей то характерное, анекдотическое и мѣстное значеніе, какого мы въ правѣ были бы ожидать отъ Рембрандта, когда онъ пишетъ мѣста, вещи и людей своего времени? Если бы фанъ-деръ-Хельстъ, вмѣсто того, чтобы посадить своихъ стрѣлковъ, заставилъ ихъ двигаться и дѣйствовать, онъ, безъ сомнѣнія, очертилъ бы ихъ обликъ, если не самыми тонкими, то, по крайней мѣрѣ, самыми вѣрными штрихами. И вы понимаете, конечно, съ какой ясностью, какъ стройно и какъ естественно расположилъ бы всю сцену Францъ Хальсъ; какъ онъ былъ бы эффектенъ, живъ, изобрѣтателенъ, богатъ подробностями и великолѣпенъ. Итакъ, по замыслу картина Рембрандта самая обыкновенная, и я осмѣлюсь сказать, что большинство его современниковъ нашло бы ее бѣдной средствами; одни,—потому что линіи ея абстрактны, робки, симметричны, сухи и страннымъ образомъ несвязны; другіе, колористы,

изъ-за того, что эта композиція, полная пробѣловъ и плохо заполненныхъ мѣстъ, не поддается тому широкому и щедрому пользованію красками, которое такъ свойственно кисти мастера. Одинъ Рембрандтъ зналъ, какъ побѣдить эти недостатки, не отступая отъ своей цѣли; композиція,—все равно, хороша она или плоха,—должна была въ общемъ соотвѣтствовать его замыслу, такъ какъ его замыселъ состоялъ въ томъ, чтобы ни въ чемъ не походить на Франца Хальса, Греббера, Равештейна, фанъ-деръ-Хельста, кого бы то ни было вообще.

Итакъ, никакой правды и мало живописнаго вымысла въ общемъ расположеніи. Можетъ быть, ихъ больше въ каждой отдѣльной фигурѣ? Я не вижу среди нихъ ни одной, которую можно было бы отмѣтить, какъ нѣчто образцовое.

Прежде всего бросается въ глаза, что онѣ не пропорціональны, для чего нѣтъ достаточнаго основанія, что въ каждой изъ нихъ видны такіе недостатки и такая смутность характеристики, которые тоже ничѣмъ нельзя оправдать. Капитанъ слишкомъ великъ, а лейтенантъ слишкомъ малъ не только рядомъ съ Капитаномъ Кукомъ, который его подавляетъ своими размѣрами, но даже рядомъ съ побочными фигурами, длина или толщина которыхъ придаютъ этому неудавшемуся молодому человѣку видъ мальчика, у котораго слишкомъ рано появились усы. Если разсматривать обоихъ, какъ портреты, то это портреты не очень удачные, сомнительнаго сходства, съ неблагодарнымъ выраженіемъ лицъ,—что удивительно въ портретистѣ, доказавшемъ свою зрѣлость уже въ 1642 году, и что можетъ послужить нѣкоторымъ оправданіемъ Капитану Куку въ томъ, что онъ позднѣе обратился къ непогрѣшимому фанъ-деръ-Хельсту. Лучше ли схваченъ часовой, заряжающій свой мушкетъ? И что вы думаете о мушкетерѣ справа и о барабанщикѣ? Можно сказать, что у всѣхъ этихъ портретовъ нѣтъ рукъ, такъ неясно онѣ очерчены и такъ мало выразительны ихъ движенія. Слѣдствіемъ этого является то, что все, что онѣ держатъ, онѣ держатъ очень плохо: мушкеты, алебарды, барабанныя палочки, трости, пики, древки знаменъ; движеніе руки

теряетъ всякій смыслъ, когда кисть, которая должна завершать это движеніе, не дѣлаетъ этого отчетливо и живо, энергично, точно и осмысленно. Я не буду говорить о ногахъ, по большей части скрытыхъ въ темнотѣ. Таковы уже необходимыя слѣдствія системы покрововъ, принятой Рембрандтомъ, и таково повелительное требованіе его метода, въ силу котораго въ одномъ и томъ же темномъ облакѣ скрывается основной фонъ картины и витаютъ ея формы, къ большому ущербу для оріентировки.

Надо ли прибавлять, что костюмы такъ же, какъ и лица, на первый взглядъ, то странны и не вполнѣ естественны, то деревянны и не приспособлены къ движеніямъ тѣла? Ихъ какъ будто не умѣютъ носить. Каски надѣты неловко, мягкія шляпы причудливы и сидятъ на головѣ безъ всякаго изящества. Шарфы на мѣстѣ, но завязаны нескладно. Ни одной черты, придающей естественное изящество, единственную въ своемъ родѣ непринужденность, какъ бы схваченную на лету и необычайно живо переданную небрежность въ одеждахъ, въ которыя Францъ Хальсъ умѣетъ облекать всѣ возрасты, всѣ фигуры, всѣ тѣлосложенія и, безъ сомнѣнія, также всѣ соціальныя положенія. Этотъ пунктъ такъ же неясенъ, какъ многіе другіе. Невольно спрашиваешь себя, нѣтъ ли тутъ вліянія черезчуръ усердной фантазіи, какого-то желанія быть страннымъ—желанія, въ которомъ нѣтъ ровно ничего привлекательнаго и останавливающаго вниманіе?

Нѣкоторыя головы очень хороши; пока я отмѣтилъ только тѣ, о которыхъ этого нельзя сказать. Лучшія изъ нихъ, въ которыхъ только и обнаруживается рука мастера и чувство мастера, это тѣ, которыя изъ глубины полотна устремляютъ на васъ свои загадочные искрящіеся взоры; не подвергайте слишкомъ строгому разбору ихъ линій, ихъ расположенія, ихъ анатомическаго строенія; освойтесь съ сѣроватой блѣдностью ихъ лицъ, вопрошайте ихъ издали, подобно тому какъ они смотрятъ на васъ на далекомъ разстояніи, и, если вы хотите постичь ихъ жизнь, смотрите на нихъ такъ, какъ Рембрандтъ хочетъ, чтобы смотрѣли на его лица: внимательно и долго, вглядываясь въ выраженіе губъ и глазъ.

Остается одна эпизодическая фигура, которая до сихъ поръ опрокидывала всѣ догадки, потому что своими чертами, одѣяніемъ, причудливой яркостью и неумѣстностью она какъ-будто олицетворяетъ чары, романтическій смыслъ или, если угодно, безсмыслицу картины; я говорю о той маленькой дѣвочкѣ съ лицомъ колдуньи, старческимъ и дѣтскимъ, съ прической въ видѣ кометы, съ жемчугомъ въ волосахъ, которая неизвѣстно для чего вертится въ ногахъ часовыхъ и у которой—тоже весьма непонятная деталь—на поясѣ виситъ бѣлый пѣтухъ, который въ крайнемъ случаѣ можетъ сойти за кошель.

Чѣмъ бы ни объяснялось присутствіе въ процессіи этой фигурки, она во всякомъ случаѣ не заключаетъ въ себѣ ничего человѣческаго. Она безцвѣтна, почти безформенна. Ея возрастъ сомнителенъ, потому что неопредѣленны черты ея лица. По росту это—кукла, и походка у нея автоматическая, У нея ухватки нищей и что-то въ родѣ алмазовъ на всемъ тѣлѣ, ужимки маленькой королевы и костюмъ, похожій на лохмотья. Она словно явилась изъ еврейскаго квартала, изъ толкучки, изъ театра или изъ богемы и, какъ будто выйдя изъ міра грезъ, облеклась въ самую причудливую дѣйствительность. Ее озараютъ отблески, неясное мерцаніе блѣднаго огня. Чѣмъ больше вглядываешься въ нее, тѣмъ менѣе улавливаешь тонкія очертанія, которыя служатъ оболочкой ея безплотному существованію. Въ концѣ концовъ въ ней не различаешь ничего, кромѣ необыкновенно страннаго фосфорическаго сіянія, непохожаго на естественное освѣщеніе и на обычный блескъ хорошо настроенной палитры и увеличивающаго таинственность ея загадочной физіономіи. Замѣтьте, что на томъ мѣстѣ, которое она занимаетъ въ одномъ изъ темныхъ угловъ картины, внизу, на второмъ планѣ, между темно-краснымъ человѣкомъ и одѣтымъ въ черное капитаномъ,—этотъ причудливый свѣтъ дѣйствуетъ тѣмъ сильнѣе, чѣмъ неожиданнѣе контрастъ его съ окружающимъ; безъ крайнихъ мѣръ предосторожности одного этого внезапно вспыхивающаго свѣта было бы достаточно, чтобы разстроить единство всей картины.

Каковъ смыслъ этого маленькаго, фантастическаго или реальнаго существа, которое должно быть только статистомъ и которое, можно сказать, завладѣло первой ролью? Я не берусь объяснить вамъ это. Люди болѣе понимающіе, чѣмъ я, не побоялись спрашивать себя, что оно такое, къ чему оно здѣсь, и не придумали никакого удовлетворительнаго объясненія.

Одно только меня удивляетъ: что о Рембрандтѣ разсуждаютъ такъ, какъ-будто онъ самъ былъ резонеромъ. Восхищаются новизной, оригинальностью, отсутствіемъ всякихъ правилъ, свободнымъ полетомъ совершенно индивидуальнаго вдохновенія,—всѣмъ тѣмъ, что, какъ правильно замѣчаютъ, составляетъ великое очарованіе этого причудливаго произведенія; а между тѣмъ самые тонкіе цвѣты этой нѣсколько необузданной фантазіи подвергаютъ анализу логики и чистаго разума. Но что, если бы на всѣ эти довольно праздные вопросы объ основаніи вещей, которыя, вѣроятно, не имѣютъ основанія,— что, если бы Рембрандтъ отвѣтилъ на нихъ такъ: «Этотъ ребенокъ просто капризъ, не менѣе странный и столь же допустимый, какъ многіе другіе капризы въ моихъ гравюрахъ и картинахъ. Я помѣстилъ его въ видѣ узкой полоски свѣта между двумя большими массами тѣней, потому что его маленькіе размѣры дѣлали свѣтъ болѣе трепетнымъ, и мнѣ хотѣлось оживить блескомъ одинъ изъ темныхъ угловъ моей картины. Что же касается его костюма, то это довольно обычный нарядъ моихъ женщинъ, большихъ и маленькихъ, молодыхъ и старыхъ, и вы часто найдете подобное одѣяніе въ моихъ произведеніяхъ. Я люблю все блестящее, и поэтому я облекъ его въ блестящія ткани. Васъ удивляетъ здѣсь еще фосфорическій свѣтъ, котораго въ другихъ мѣстахъ вы не замѣчаете; но это тотъ самый свѣтъ, только обезцвѣченный и преображенный, которымъ я обычно озаряю свои фигуры, когда хочу освѣтить ихъ ярче обыкновеннаго».—Не кажется ли вамъ, что такимъ отвѣтомъ онъ могъ бы удовлетворить даже самыхъ придирчивыхъ критиковъ и что въ концѣ концовъ, оставляя за однимъ собой право инсценировки, онъ долженъ былъ бы отдать намъ отчетъ только въ одномъ: какъ онъ трактовалъ свой сюжетъ?

Извѣстно, какое впечатлѣніе произвелъ Ночной дозоръ, когда онъ появился въ 1642 году. Эта замѣчательная попытка не была понята и не пришлась по вкусу публикѣ. Она прибавила шуму къ славѣ Рембрандта, возвысила его въ глазахъ его вѣрныхъ поклонниковъ, уронила въ глазахъ тѣхъ, кто слѣдовалъ за нимъ нехотя и только ждалъ этого рѣшительнаго шага. Благодаря ей его стали считать еще болѣе страннымъ художникомъ и стали еще больше сомнѣваться въ немъ какъ въ мастерѣ. Она возбудила страсти, раздѣлила знатоковъ на партіи, сообразно пылкости ихъ темперамента или холодности ихъ разсудка. Словомъ, она произвела впечатлѣніе совершенно новой, но рискованной выходки, которая заставила рукоплескать ему и хулить его и въ сущности никого не удовлетворила. Если вы знаете сужденія, высказанныя по этому поводу современниками Рембрандта, его друзьями и учениками, то можете убѣдиться, что мнѣнія не измѣнились существенно за два вѣка, и что мы повторяемъ приблизительно то же, что этотъ великій новаторъ могъ услышать при жизни.

Единственные пункты, относительно которыхъ господствуетъ полное единомысліе, особенно въ наши дни, это—во-первыхъ, колоритъ картины, который называютъ ослѣпительнымъ ослѣпляющимъ, неслыханнымъ, (вы согласитесь, что такія слова звучатъ не особенно лестно), и, во-вторыхъ, исполненіе, которое всѣми признается совершеннымъ. Здѣсь вопросъ становится очень тонкимъ. Волей-неволей приходится покинуть проторенныя тропинки, войти въ самую чащу лѣса и начать выражаться технически.

Если бы Рембрандтъ совсѣмъ не былъ колористомъ, за нимъ не могла бы ошибочно установиться репутація колориста, и, во всякомъ случаѣ, было бы очень легко показать, почему именно онъ имъ не былъ; но ясно, что въ своей палитрѣ онъ находитъ наиболѣе обычное и наиболѣе сильное средство выраженія, что въ своихъ офортахъ и картинахъ онъ лучше владѣетъ красками и свѣтовыми эффектами, чѣмъ рисункомъ. Поэтому вполнѣ основательно Рембрандта ставятъ рядомъ съ самыми

сильными колористами, которые только когда-либо существовали. Такъ что единственный способъ выдѣлить его и опредѣлить его своеобразное дарованіе состоитъ въ томъ, чтобы найти признаки, отличающіе его отъ общепризнанныхъ великихъ колористовъ, и установить, въ чемъ заключается глубокая и неподражаемая оригинальность его пониманія колорита.

Мы говоримъ о Веронезе, Корреджо, Тиціанѣ, Джорджоне, Рубенсѣ, Веласкесѣ, Францѣ Хальсѣ и фанъ-Дейкѣ, что они колористы, потому что въ природѣ они подмѣчаютъ цвѣта еще тоньше, чѣмъ формы, а также потому, что они пишутъ красками болѣе совершенно, чѣмъ рисуютъ. Быть хорошимъ колористомъ—это значитъ съ такой же тонкостью и полнотой, какъ они, схватывать оттѣнки, умѣть выбрать ихъ у себя на палитрѣ и расположить на картинѣ. Нѣкоторые элементы этого сложнаго искусства управляются въ принципѣ извѣстными, вполнѣ точными законами физики, но оно зависитъ главнымъ образомъ отъ способностей, навыковъ, инстинктовъ, капризовъ и мимолетныхъ ощущеній каждаго отдѣльнаго художника. По этому поводу можно было бы сказать многое, потому что о колоритѣ очень охотно говорятъ люди, чуждые нашему искусству, мало въ немъ понимающіе, но о немъ еще ничего,—насколько мнѣ извѣстно,—не сказали спеціалисты.

Въ наиболѣе простыхъ терминахъ задачу можно формулировать такъ: выбрать краски, красивыя сами по себѣ, и затѣмъ дать красивыя, искусныя и правильныя сочетанія ихъ. Надо прибавить, что краски могутъ быть глубокія или легкія, яркія или нейтральныя, то-есть, болѣе глухія, ч и с т ы я, то-есть, болѣе близкія къ основному цвѣту, или богатыя оттѣнками и с м ѣ ш а н н ы я, употребляя техническій терминъ; наконецъ, онѣ могутъ различаться по своимъ valeurs, (въ другомъ мѣстѣ я уже объяснилъ, что это значитъ),—все это дѣло темперамента, личной склонности, или же условностей. Такъ, Рубенсъ, палитра котораго очень ограничена по числу цвѣтовъ, но очень богата о с н о в н ы м и ц в ѣ т а м и, пробѣгаетъ чрезвычайно обширную гамму, отъ настоящаго бѣлаго до настоящаго чернаго, умѣетъ,

когда нужно, сократить свой размахъ и смягчить краски, ослабить ихъ яркость. Веронезе, который работаетъ совсѣмъ иначе, не менѣе Рубенса приспособляется къ различнымъ условіямъ: нѣтъ ничего красочнѣе нѣкоторыхъ плафоновъ Дворца Дожей и ничего трезвѣе его общаго колорита въ Пирѣ у Левита, въ Луврѣ. Надо также замѣтить, что нѣтъ нужды слишкомъ раскрашивать, чтобы быть великимъ колористомъ. Есть живопчсцы, — доказательство тому Веласкесъ,—которые умѣютъ создавать изумительный колоритъ при помощи самыхъ мрачныхъ красокъ. Черный, сѣрый, коричневый, бѣлый съ сѣрымъ отливомъ — сколько шедевровъ было создано при помощи этихъ нѣсколькихъ тусклыхъ тоновъ! Для этого достаточно, чтобы краски были изысканны, мѣтки или сильны и непремѣнно составлены человѣкомъ, умѣющимъ чувствовать оттѣнки и опредѣлять ихъ пропорціи. Одинъ и тотъ же мастеръ можетъ, въ случаѣ надобности, расширить свои средства выраженія и ограничить ихъ. Тотъ день, когда Рубенсъ голландской сажей всевозможныхъ оттѣнковъ написалъ свое Причастіе Св. Франциска Ассизскаго былъ, даже если говорить только о палитрѣ, однимъ изъ наиболѣе вдохновенныхъ въ его жизни.

Наконецъ,—и на это нужно обратить особенное вниманіе въ этой слишкомъ бѣглой характеристикѣ,—колористъ въ тѣсномъ смыслѣ слова это—живописецъ, который умѣетъ сохранить на протяженіи всей гаммы цвѣтовъ,—все равно, богата она или бѣдна, смягчена или нѣтъ, сложна или проста,—ихъ принципъ, ихъ основное свойство, ихъ резонансъ и ихъ вѣрность, и это вездѣ и всегда, въ тѣни и въ полутѣни и, наконецъ, при самомъ яркомъ освѣщеніи. Именно здѣсь корень различія между школами и художниками. Возьмите какую-нибудь анонимную картину, изслѣдуйте, каковы ея локальные тона, какими они дѣлаются при свѣтѣ, сохраняются ли они въ полутѣни и въ самой глубокой тѣни, и вы съ увѣренностью сможете сказать, принадлежитъ ли эта картина кисти колориста или нѣтъ, и къ какой эпохѣ, къ какой странѣ и къ какой школѣ она относится.

По этому поводу на техническомъ языкѣ существуетъ ходячая формула, которую не мѣшаетъ привести здѣсь. Всякій разъ, какъ цвѣтъ претерпѣваетъ всевозможныя измѣненія свѣта и тѣни, ничего не теряя въ своихъ основныхъ свойствахъ, говорятъ, что свѣтъ и тѣнь принадлежатъ къ одной семьѣ, чѣмъ хотятъ выразить, что при всѣхъ измѣненіяхъ онѣ сохраняютъ легко уловимую родственную связь съ локальнымъ тономъ. Способы пониманія цвѣтовъ весьма различны. Между Рубенсомъ и Джорджоне, Веласкесомъ и Веронезе, существуютъ различія, которыя указываютъ на огромную гибкость живописи и поразительное разнообразіе пріемовъ, которые можетъ примѣнять геній, стремясь къ одной и той же цѣли; но одинъ законъ общъ имъ всѣмъ и соблюдается только ими, будь то въ Венеціи, Пармѣ, Мадридѣ, Антверпенѣ или Гарлемѣ: это именно и есть родственная связь тѣни и свѣта и тождество локальнаго тона на всѣхъ ступеняхъ освѣщенія.

Такъ ли работаетъ Рембрандтъ? Достаточно хоть разъ взглянуть на Ночной дозоръ, чтобы убѣдиться въ противномъ.

Если не считать двухъ-трехъ чистыхъ цвѣтовъ, двухъ красныхъ и одного темно-фіолетоваго, если забыть о двухъ блесткахъ голубого, то вы не найдете на этомъ безцвѣтномъ и мощномъ полотнѣ ничего, что напоминало бы палитру и обычные пріемы кого-либо изъ извѣстныхъ колористовъ. Его головы имѣютъ скорѣе видимость, чѣмъ подлинный колоритъ жизни. Онѣ красны,—тона краснаго вина,—или блѣдны, но не той истинной блѣдностью, которую придаетъ своимъ лицамъ Веласкесъ, и въ нихъ нѣтъ тѣхъ кровяныхъ, желтоватыхъ, сѣрыхъ или пурпурныхъ оттѣнковъ, которые Францъ Хальсъ такъ искусно противопоставляетъ, когда онъ хочетъ охарактеризовать темпераментъ своихъ персонажей. Въ одеждѣ, прическахъ, въ различныхъ частяхъ убранства, краски не болѣе точны и выразительны, чѣмъ сама форма,—о чемъ я уже говорилъ. Когда появляется красный цвѣтъ, онъ недостаточно тонокъ по своей природѣ и слишкомъ неопредѣленно обозначаетъ шелкъ, сукно, атласъ. Часовой, заряжающій свой мушкетъ,

одѣтъ въ красное съ головы до ногъ, отъ фетровой шляпы до башмаковъ. Но неужели вамъ кажется, что характерныя свойства этого краснаго цвѣта, его природа, его сущность, то, что не ускользнуло бы отъ истиннаго колориста,—что все это хоть на минуту занимало Рембрандта? Говорятъ, что этотъ красный цвѣтъ удивительно послѣдователенъ въ тѣняхъ и въ свѣтахъ; но я, по правдѣ сказать, не думаю, что это мнѣніе раздѣлитъ тотъ, кто хоть сколько-нибудь владѣетъ красками, и я убѣжденъ, что ни Веласкесъ, ни Веронезе, ни Тиціанъ, ни Джорджоне, уже не говоря о Рубенсѣ, не допустили бы этого цвѣта ни въ его первоначальной основѣ, ни въ такомъ примѣненіи. Я сомнѣваюсь, чтобы кто-нибудь могъ сказать мнѣ, какъ одѣтъ лейтенантъ и какого цвѣта его платье. Бѣлое ли оно съ оттѣнкомъ желтаго? Или желтое, обезцвѣченное до бѣлаго? Вѣрно то, что эту фигуру, которая должна была составлять центральное пятно свѣта на картинѣ, Рембрандтъ облекъ въ свѣтъ, очень искусный въ смыслѣ блеска и очень небрежный въ смыслѣ краски.

Теперь вспомнимъ, что для колориста—и здѣсь Рембрандтъ начинаетъ выдавать себя—не существуетъ отвлеченнаго свѣта. Свѣтъ самъ по себѣ ничто: онъ—результатъ цвѣтовъ, различно освѣщенныхъ и различно свѣтящихъ, въ зависимости отъ того, какіе лучи они испускаютъ или поглощаютъ. Одинъ оттѣнокъ можетъ быть очень темнымъ и въ то же время чрезвычайно лучистымъ; другой—очень свѣтлымъ и при этомъ совсѣмъ не свѣтить. Любой школьникъ знаетъ это. У колористовъ, такимъ образомъ, свѣтъ зависитъ исключительно отъ подбора красокъ, при помощи которыхъ онъ выражается; онъ такъ тѣсно связанъ съ тономъ, что съ полнымъ правомъ можно сказать, что у нихъ свѣтъ и цвѣтъ составляютъ одно. Ничего подобнаго нѣтъ въ Ночномъ дозорѣ. Тонъ исчезаетъ въ свѣтѣ такъ же, какъ и въ тѣни. Тѣнь написана въ черныхъ тонахъ, свѣтъ — въ бѣловатыхъ. Вещи свѣтлѣютъ и темнѣютъ, начинаютъ свѣтить и погружаются въ тьму благодаря послѣдовательному поглощенію самихъ тоновъ. Мы здѣсь имѣемъ дѣло скорѣе съ различіемъ въ valeurs, чѣмъ съ контрастами

тоновъ. И это настолько вѣрно, что хорошая гравюра, хорошо сдѣланный рисунокъ, литографія Мульерона, даже фотографія, даютъ точное представленіе о картинѣ, о ея важнѣйшихъ эффектахъ, и что ослабленіе яркости красокъ до полной безцвѣтности ничего не уничтожаетъ въ ея живописности.

Если меня поняли какъ слѣдуетъ, то въ этомъ самое наглядное доказательство того, что колористическіе пріемы, какъ ихъ понимаютъ обыкновенно, не составляютъ силы Рембрандта, и что надо искать въ чемъ-то другомъ тайну его дѣйствительнаго могущества и способъ выраженія, свойственный его генію. Рембрандтъ во всемъ настолько абстрактенъ, что его можно опредѣлить только путемъ метода исключеній. Перечисливъ все, чѣмъ онъ не былъ, я, быть можетъ, въ концѣ концовъ совершенно точно опредѣлю, что онъ такое.

Великъ ли онъ, какъ техникъ? Несомнѣнно. Является ли Ночной дозоръ по сравненію съ его собственными произведеніями или по сравненію съ классическими созданіями великихъ мастеровъ—технически совершенной вещью? Я этого не думаю; я полагаю, что это также недоразумѣніе, которое слѣдуетъ разсѣять.

Работа руки, я уже говорилъ объ этомъ по поводу Рубенса, есть только послѣдовательное и адэкватное выраженіе воспріятій глаза и мыслительнаго процесса. Что значитъ хорошо сказанная фраза или мѣтко подобранное слово, какъ не мгновенное свидѣтельство о томъ, что хотѣлъ сказать писатель, и при томъ хотѣлъ сказать именно такъ, а не иначе? Слѣдовательно, быть хорошимъ художникомъ вообще—значитъ быть или хорошимъ рисовальщикомъ, или хорошимъ колористомъ, и способъ, какимъ работаетъ рука, есть только окончательная форма выраженія намѣреній художника. Посмотрите на живописцевъ, увѣренныхъ въ себѣ,—и вы увидите, какъ послушна ихъ рука, какъ быстро она работаетъ подъ диктовку мысли, и какіе оттѣнки ощущеній, огня, тонкости, ума, глубины проходятъ черезъ ихъ пальцы, все равно—вооружены ли эти пальцы рѣзцомъ, кистью, или гравировальной иглой. Значитъ, у всякаго художника своя собственная манера писать, подобно тому

какъ онъ имѣетъ свой ростъ и свой темпераментъ, и Рембрандтъ, какъ и всякій другой, подчиненъ этому общему закону. Онъ работаетъ по-своему и работаетъ превосходно; можно сказать, что онъ работаетъ, какъ никто, ибо онъ чувствуетъ, видитъ и хочетъ, какъ никто другой.

Какъ работаетъ онъ надъ картиной, которая насъ занимаетъ? Хорошо ли написана на ней матерія? Нѣтъ. Переданы ли естественно и живо ея складки, изломы, ея гибкость и ткань? Безъ всякаго сомнѣнія—нѣтъ. Когда онъ изображаетъ перо на шляпѣ, умѣетъ ли онъ придать этому перу ту легкость, гибкость и грацію, которую мы находимъ у фанъ Дейка, у Хальса, у Веласкеса? Умѣетъ ли онъ нѣсколькими бликами на матовомъ фонѣ обозначить отпечатокъ человѣческой фигуры на одеждѣ—хорошо сидящей, смятой какимъ-нибудь движеніемъ или потертой отъ употребленія? Умѣетъ ли онъ нѣсколькими бѣглыми мазками, соразмѣряя трудъ съ значеніемъ предмета, набросать кружево, живо передать золотыя украшенія или богато вышитыя ткани?

Въ Ночномъ дозорѣ мы видимъ шпаги, мушкеты, бердыши, блестящія каски, стальные нагрудники, сапоги съ раструбомъ, башмаки съ бантами, алебарду съ развѣвающимся голубымъ шелкомъ, барабанъ, копья. Подумайте о томъ, съ какой легкостью, непринужденностью и неотразимой убѣдительностью, свободной отъ излишнихъ подчеркиваній, вкратцѣ охарактеризовали бы все это, удаливъ всѣ ненужныя подробности, Рубенсъ, Веронезе, фанъ-Дейкъ, даже Тиціанъ и, наконецъ, Францъ Хальсъ, этотъ остроумный, несравненный мастеръ. Можете ли вы, положа руку на сердце, сказать, что Рембрандтъ въ Ночномъ дозорѣ блещетъ тѣмъ же мастерствомъ исполненія? Посмотрите пожалуйста,—ибо при этомъ обсужденіи деталей картины нужны доказательства, — на алебарду, которую держитъ въ своей окостенѣлой рукѣ маленькій лейтенантъ Рейтенбергъ; посмотрите на это желѣзо, въ ракурсѣ, и въ особенности на этотъ развѣвающійся шелкъ, и скажите: могъ ли бы первоклассный мастеръ изобразить съ такимъ напряженіемъ предметъ, который долженъ былъ бы самъ

собой родиться подъ его кистью. Посмотрите на рукава съ разрѣзомъ, о которыхъ говорятъ съ такимъ восторгомъ, на манжеты, на перчатки; вглядитесь въ руки. Обратите вниманіе на то, какъ, съ умышленной или неумышленной небрежностью, подчеркнута форма, какъ рѣзко выражены раккурсы. Кисть Рембрандта тяжела, связана, почти неуклюжа и неповоротлива. Можно прямо сказать, что она дѣйствуетъ неправильно, ложится поперекъ, когда нужно лечь вдоль, ложится плашмя тамъ, гдѣ всякій другой дѣлалъ бы кругообразные мазки, и только затемняетъ форму вмѣсто того, чтобы ясно опредѣлить ее.

Всюду блики, то-есть рѣзкія ударенія безъ нужды, безъ жизненной правды, безъ достаточнаго основанія. Густыя краски, только обременяющія полотно, шероховатости, ничѣмъ не оправдываемыя, кромѣ потребности дать устойчивость освѣщенію и необходимости, согласно требованіямъ новаго метода, работать скорѣе на шероховатой ткани, чѣмъ на гладкой основѣ; выпуклости, которыя претендуютъ на реальность и не достигаютъ ея, сбиваютъ съ толку глазъ и почитаются высоко оригинальными; намеки, представляющіе на самомъ дѣлѣ пробѣлы, промахи, наводящіе на мысль о безсиліи. Во всѣхъ бросающихся въ глаза частяхъ чувствуется судорожная рука, неумѣнье найти подходящее выраженіе, ходульность оборотовъ, лихорадочный трудъ, который такъ плохо вяжется съ безжизненностью и мертвенной неподвижностью достигнутыхъ результатовъ.

Не вѣрьте мнѣ на слово, взгляните на образцовыя произведенія другихъ художниковъ, самыхъ серьезныхъ и самыхъ глубокихъ; обратитесь поочередно къ мастерамъ, пишущимъ бѣгло и пишущимъ кропотливо; посмотрите на ихъ законченныя произведенія и на ихъ эскизы; и затѣмъ вернитесь къ Ночному дозору и проведите параллель. Скажу болѣе: обратитесь къ самому Рембрандту, когда онъ вполнѣ непринужденъ, когда онъ владѣетъ своими мыслями и своимъ мастерствомъ, когда онъ даетъ полетъ своему воображенію, когда онъ взволнованъ и нервенъ безъ излишней взвинченности и когда, вполнѣ владѣя своимъ предметомъ, своимъ настроеніемъ и языкомъ, онъ достигаетъ совершенства, то-есть удиви-

тельнаго умѣнья и глубины, что болѣе цѣнно, чѣмъ простая ловкость. Бываютъ случаи, когда техника Рембрандта стоитъ наравнѣ съ техникой лучшихъ мастеровъ и держится на одномъ уровнѣ съ лучшими сторонами его дарованія. Это бываетъ, когда она случайно подчиняется требованіямъ полной естественности, или же когда она вдохновляется какимъ-нибудь захватывающимъ фантастическимъ сюжетомъ. Въ остальныхъ случаяхъ,—и такъ именно дѣло обстоитъ въ Ночномъ дозорѣ,—мы имѣемъ передъ собой смѣшаннаго Рембрандта, двойственнаго по духу, и лишь кажущуюся ловкость его кисти.

Наконецъ, я подхожу къ безспорно интересной сторонѣ картины, къ великой попыткѣ Рембрандта сдѣлать шагъ въ новой области; я говорю о примѣненіи къ большому полотну той особенной манеры видѣть, которая свойственна ему и которая получила названіе свѣто-тѣни.

Здѣсь не можетъ быть никакихъ ошибокъ; все, что здѣсь приписывается Рембрандту, на самомъ дѣлѣ принадлежитъ ему. Свѣто-тѣнь, несомнѣнно, прирожденная и необходимая форма выраженія его впечатлѣній и идей. И другіе художники пользовались ею; но никто не пользовался ею такъ постоянно и такъ искусно. Это форма таинственная по преимуществу, самая скрытая, самая сжатая, самая богатая намеками и неожиданностями изъ всѣхъ, какія только существуютъ въ живописи. На этомъ основаніи она сильнѣе, чѣмъ всякая другая, выражаетъ внутреннія переживанія и идеи. Она легка, воздушна, туманна, молчалива; она окружаетъ обаяніемъ то, что убѣгаетъ отъ насъ, возбуждаетъ наше любопытство, придаетъ очарованіе моральной красотѣ, сообщаетъ грацію высокимъ помысламъ. Словомъ, она полна чувства и настроенія, таитъ въ себѣ неясное, неопредѣленное и безконечное,—грезу и идеалъ.—И вотъ почему она составляетъ, и не могла не составлять, поэтическую и естественную атмосферу, въ которой вѣчно жилъ геній Рембрандта. По этой обычной формѣ его мысли можно изучить все, что есть самаго сокровеннаго и истиннаго въ Рембрандтѣ. И если бы вмѣсто того, чтобы только коснуться такого обширнаго предмета, я, какъ слѣдуетъ,

углубился въ него, вы увидѣли бы, какъ все его духовное существо само собой вытекаетъ изъ тумановъ свѣто-тѣни; но я скажу только самое необходимое и надѣюсь, что Рембрандтъ все-таки достаточно ярко обрисуется передъ вами.

Выражаясь самымъ простымъ языкомъ и опредѣляя ее въ томъ значеніи, которое обще всѣмъ школамъ, свѣто-тѣнь есть искусство изображать атмосферу и писать предметы, окруженные воздухомъ. Ея цѣль—передавать всѣ живописныя свойства тѣни, полутѣни и свѣта, рельефа и разстояній, и придавать такимъ образомъ больше разнообразія и вмѣстѣ съ тѣмъ единства впечатлѣнія, прихотливости и относительной правды, какъ формамъ, такъ и краскамъ. Противоположность ей составляетъ болѣе наивный и болѣе абстрактный методъ, въ силу котораго вещи изображаются такъ, какъ онѣ представляются вблизи,—безъ воздуха, и, слѣдовательно, безъ всякой другой перспективы, кромѣ линейной, то-есть той, которая является результатомъ уменьшенія предметовъ и ихъ отношенія къ горизонту. Говоря о воздушной перспективѣ, мы уже предполагаемъ хотя бы нѣкоторую свѣто-тѣнь.

Китайская живопись не знаетъ ея. Готическая и мистическая живопись обходилась безъ нея; свидѣтелями тому могутъ служить фанъ-Эйкъ и всѣ примитивные мастера, какъ фламандцы, такъ и итальянцы. Надо ли прибавлять, что, если свѣто-тѣнь и не противорѣчитъ духу фрески, то она, во всякомъ случаѣ, не является необходимостью для нея. Во Флоренціи она появляется поздно, какъ вездѣ, гдѣ линія преобладаетъ надъ красками. Въ Венеціи она возникаетъ не ранѣе Беллини. Будучи выраженіемъ чисто индивидуальной манеры чувствовать, она не всегда развивается въ школахъ параллельно съ ихъ успѣхами и въ строго хронологическомъ порядкѣ. Такъ во Фландріи, послѣ первыхъ проблесковъ ея у Мемлинга, она вдругъ исчезаетъ на цѣлые полвѣка. Среди фламандцевъ, вернувшихся изъ Италіи, ее усвоили только очень немногіе; а между тѣмъ они были современниками Микель-Анджело и Рафаэля. Въ то время, какъ Перуджино и Мантенья счи-

тали ее ненужной для отвлеченнаго выраженія своихъ идей и продолжали, такъ сказать, писать иглой гравера или ювелира и класть краски такъ, какъ ихъ кладетъ живописецъ по стеклу, одинъ великій человѣкъ, великій умъ, великая душа, нашелъ въ ней болѣе изысканную форму для выраженія высоты и глубины своихъ чувствъ и способъ передавать тайну вещей посредствомъ другой тайны: Леонардо, съ которымъ не безъ нѣкотораго основанія сравнивали Рембрандта, благодаря тому, что оба они томились жаждой точнаго опредѣленія идеальнаго смысла вещей—Леонардо, дѣйствительно, является въ періодъ расцвѣта старой школы однимъ изъ самыхъ неожиданныхъ представителей свѣто-тѣни. Двигаясь въ хронологическомъ порядкѣ, мы во Фландріи отъ Отто Веніуса приходимъ къ Рубенсу. И если Рубенсъ очень великъ, какъ мастеръ свѣто-тѣни, хотя онъ чаще пускаетъ въ ходъ свѣтъ, чѣмъ тѣнь, то все же именно Рембрандтъ является ея окончательнымъ и совершеннымъ выразителемъ по многимъ основаніямъ, и не только потому, что онъ охотнѣе прибѣгаетъ къ тѣни, чѣмъ къ свѣту. Послѣ него вся голландская школа, отъ начала семнадцатаго и до самой середины восемнадцатаго вѣка, становится прекрасной и плодовитой школой полутѣни и узкихъ полосъ свѣта, движется исключительно въ этой общей всѣмъ ея представителямъ атмосферѣ и только потому являетъ такое богатство и разнообразіе, что, принявъ эту манеру, она умѣла подвергнуть ее тончайшимъ метаморфозамъ.

Всякій другой представитель голландской школы, кромѣ Рембрандта, можетъ временами заставить насъ забыть, что онъ подчиняется точнымъ законамъ свѣто-тѣни; у Рембрандта это невозможно: онъ, такъ сказать, кодифицировалъ и обнародовалъ эти законы, и если бы можно было думать о теоріяхъ въ тотъ моментъ его дѣятельности, когда инстинктъ владѣлъ имъ гораздо больше, чѣмъ разсудокъ, то интересъ къ Ночному дозору удвоился бы, такъ какъ онъ получилъ бы характеръ и значеніе манифеста.

На все набросить покрывало, все затопить волной тѣней, погрузить въ нее самый свѣтъ, извлекая его оттуда

только для того, чтобы сдѣлать его болѣе отдаленнымъ, болѣе лучистымъ; окружить темными тѣнями освѣщенные центральные пункты, оттѣнить ихъ, углубить, уплотнить и тѣмъ не менѣе передать прозрачность темноты и воздушность сумрака; придать, наконецъ, даже самымъ темнымъ тонамъ нѣкоторую проницаемость, которая мѣшала бы имъ превратиться въ черный цвѣтъ—таково первое условіе и таковы трудности этого совершенно особаго искусства. Лишнее говорить, что Рембрандтъ не зналъ себѣ равныхъ въ немъ. Онъ не былъ его изобрѣтателемъ, но онъ усовершенствовалъ въ немъ все,—и методъ, которымъ онъ пользовался чаще и лучше другихъ, носитъ его имя.

Легко угадать, какія послѣдствія вытекаютъ изъ этой манеры видѣть, чувствовать и изображать предметы дѣйствительной жизни. Жизнь мѣняетъ свой внѣшній видъ. Края предметовъ утончаются или стираются, краски становятся воздушными. Рельефъ, не стѣсненный болѣе строгимъ контуромъ, становится неопредѣленнѣе въ своихъ очертаніяхъ, поверхность его дѣлается неуловимѣе и, когда онъ переданъ мастерской и вдохновенной рукой, онъ превосходитъ въ этой области все своей живостью и реальностью, потому что онъ заключаетъ тысячу художественныхъ средствъ, благодаря которымъ онъ живетъ, такъ сказать, двойной жизнью: той, которой онъ обязанъ природѣ, и той, которую въ него вноситъ вдохновеніе художника. Словомъ, мы имѣемъ здѣсь дѣло съ манерой углублять полотно, отдалять и приближать предметы, скрывать и обнажать истину, окутывать ее покровомъ фантазіи —въ этомъ и состоитъ искусство и именно искусство свѣто-тѣни.

Если такой методъ санкціонируетъ много вольностей, то значитъ ли это, что онъ допускаетъ ихъ всѣ? Ни извѣстная относительная точность, ни правильность формы, ни ея красота, когда стремятся къ воплощенію ея, ни постоянство цвѣта—ничто не должно страдать отъ того, что измѣнились многіе принципы въ способѣ пониманія вещей и ихъ воспроизведенія. Наоборотъ, надо сказать, что, если у великихъ итальянцевъ, у Лео-

нардо и Тиціана, напримѣръ, обычная манера вводить много тѣней и мало свѣта выражала лучше всякой другой то чувство, которое они хотѣли передать, то этотъ пріемъ, съ другой стороны, ничему не вредилъ и отнюдь не уничтожалъ красоты колорита, контура и письма. Это только дѣлало ихъ краски болѣе легкими, ихъ языкъ еще болѣе изысканно-прозрачнымъ. Языкъ ничего не терялъ ни въ чистотѣ, ни въ отчетливости; онъ только становился болѣе рѣдкостнымъ, яснымъ, выразительнымъ и сильнымъ.

Все творчество Рубенса именно и состояло въ томъ, что при помощи безчисленныхъ художественныхъ средствъ онъ придавалъ красоту и новыя формы тому, что считалъ жизнью въ лучшемъ смыслѣ этого слова. И если форма у него не такъ отдѣлана, то конечно не свѣтотѣнь тому виной. Наоборотъ, извѣстно, сколько услугъ оказала его рисунку эта несравненная оболочка. Чѣмъ былъ бы онъ безъ нея и чѣмъ только не становится онъ въ минуты вдохновенія благодаря ей? Тотъ, кто рисуетъ, съ ея помощью начинаетъ рисовать еще лучше; кто пишетъ красками, пишетъ лучше, когда даетъ ей мѣсто на своей палитрѣ. Рука не теряетъ своей формы оттого, что она погружена въ прозрачный сумракъ, лицо не теряетъ своихъ характерныхъ чертъ: сходство—своей точности, матерія, если не внутренняго строенія, то, по крайней мѣрѣ, своего внѣшняго вида, металлъ—блеска своей поверхности и присущей ему прочности, наконецъ, цвѣтъ—своего локальнаго тона, то-есть, основного начала своего бытія. Все должно подвергнуться полному измѣненію и въ то же время сохранить свою жизненность. Художественныя творенія амстердамской школы служатъ тому доказательствомъ. У всѣхъ голландскихъ художниковъ, у всѣхъ превосходныхъ мастеровъ, для которыхъ свѣто-тѣнь была обычнымъ языкомъ, она входитъ въ искусство живописи, какъ вспомогательное средство; и всѣмъ имъ она помогаетъ создавать болѣе однородное, совершенное и истинное цѣлое. Начиная съ произведеній Питера де-Хога, Остаде, Метсу, Яна Стэна—столь правдивыхъ въ своей живописности—и кончая болѣе высокимъ вдох-

новенiемъ Тицiана, Джорджоне, Корреджо и Рубенса, повсюду употребленiе полутѣней и широкихъ тѣней возникаетъ изъ потребности выразить, какъ можно ярче, предметы, являющiеся объектомъ нашихъ ощущенiй, или изъ необходимости придать имъ больше красоты. Нигдѣ ихъ нельзя отдѣлить отъ архитектурной линiи или формы человѣческаго тѣла, отъ подлиннаго свѣта или подлинной окраски вещей.

Одинъ Рембрандтъ въ этомъ, какъ и во всѣхъ другихъ отношенiяхъ, видитъ, мыслитъ и дѣйствуетъ иначе, чѣмъ другiе; и поэтому я имѣю полное право отрицать за этимъ причудливымъ генiемъ большую часть тѣхъ внѣшнихъ дарованiй, которыя составляютъ обычный удѣлъ великихъ мастеровъ. Этимъ я только довожу до полной очевидности тотъ особый даръ, который онъ не дѣлитъ ни съ кѣмъ.

Если вамъ говорятъ, что его палитра обладаетъ достоинствами, свойственными роскошнымъ палитрамъ фламандцевъ, испанцевъ и итальянцевъ, то я изложилъ вамъ мотивы, по которымъ позволительно усумниться въ этомъ. Если вамъ говорятъ, что у него быстрая и ловкая рука, всегда умѣющая точно обрисовать вещи, что она естественна въ малѣйшемъ своемъ движенiи, блестяща и свободна въ своей непринужденности, то я попрошу васъ не вѣрить этому, по крайней мѣрѣ поскольку идетъ рѣчь о Ночномъ дозорѣ. Наконецъ, если вамъ говорятъ о его свѣто-тѣни, какъ о цѣломудренномъ и легкомъ покрывалѣ, существующемъ только для того, чтобы скрывать самыя простыя идеи, самыя положительныя краски и отчетливыя формы, изслѣдуйте, не заключается ли здѣсь также какое-нибудь новое заблужденiе, и не нарушилъ ли Рембрандтъ и здѣсь, какъ повсюду, всю систему обычныхъ формъ живописи. Если же, наоборотъ, вы услышите, что, не зная, куда отнести Рембрандта, его, за неимѣнiемъ лучшаго слова, называютъ люминаристомъ, спросите себя, что значитъ это варварское слово, и вы увидите, что этотъ условный терминъ означаетъ нѣчто весьма странное и въ то же время вѣрное. Люминаристъ,—это, если я не ошибаюсь, человѣкъ, который воспринимаетъ свѣтъ внѣ

принятыхъ законовъ, придаетъ ему необычайное значенiе и жертвуетъ ради него многимъ. Если таковъ смыслъ этого неологизма, то онъ заключаетъ въ себѣ одновременно и опредѣленiе и оцѣнку Рембрандта. Ибо въ этомъ неуклюжемъ словѣ выражена трудно уловимая, но вѣрная мысль, а также рѣдкая похвала и глубокая критика.

Говоря объ Урокѣ анатомiи—картинѣ, которая должна была быть драматической, но не стала таковой,—я изложилъ вамъ, какъ примѣнялъ Рембрандтъ свѣтъ, когда онъ примѣнялъ его некстати; то была оцѣнка люминариста, когда онъ заблуждается. Я скажу вамъ ниже, какъ Ребрандтъ примѣняетъ свѣтъ, когда онъ пользуется имъ для изображенiя того, что ни одинъ художникъ въ мiрѣ не былъ въ состоянiи изобразить обычными средствами: вы сумѣете тогда оцѣнить, чѣмъ становится люминаристъ, когда онъ со своимъ глухимъ фонаремъ подходитъ къ мiру чудеснаго, мiру внутренняго сознанiя и идеала,—и вы увидите, что тутъ онъ не имѣетъ учителей въ искусствѣ живописи, потому что не имѣетъ равнаго себѣ въ искусствѣ дѣлать явнымъ невидимое. Вся дѣятельность Рембрандта вращается такимъ образомъ вокругъ этой, неизмѣнно владѣющей имъ, идеи: писать съ помощью одного свѣта, рисовать только посредствомъ свѣта. И всѣ столь различныя сужденiя, которыя были произнесены по поводу его произведенiй, прекрасныхъ и слабыхъ, сомнительныхъ и безспорныхъ, могутъ быть сведены къ слѣдующему простому вопросу: надо ли было въ каждомъ данномъ случаѣ придавать такое исключительное значенiе свѣту или же нѣтъ? Требовалъ ли этого, дозволялъ или исключалъ сюжетъ? Въ первомъ случаѣ духъ произведенiя находится въ гармонiи съ самимъ произведенiемъ; и оно не можетъ не быть превосходнымъ. Во второмъ—эта гармонiя сомнительна, и произведенiе почти непремѣнно спорно или неудачно. Пусть говорятъ, сколько угодно, что въ рукахъ Рембрандта свѣтъ является изумительно покорнымъ и непогрѣшимымъ орудiемъ. Вглядитесь хорошенько въ его творчество, возьмите Рембрандта отъ первыхъ лѣтъ и до послѣднихъ дней его жизни, отъ Св. Симеона въ Гаагѣ до Еврей-

ской невѣсты въ музеѣ фанъ-деръ-Хоопъ и до Св. Матѳея въ Луврѣ—и вы увидите, что этотъ расточитель свѣта не всегда пользовался имъ, какъ слѣдовало, и даже не всегда такъ, какъ онъ самъ хотѣлъ; что свѣтъ владѣлъ и управлялъ имъ, вдохновлялъ его на самое высокое, но также доводилъ до невозможнаго и временами измѣнялъ ему.

Если объяснять Ночной дозоръ этой наклонностью художника изображать сюжетъ всегда только при помощи яркаго свѣта и тьмы, то онъ теряетъ всю свою таинственность. Все, что могло вызвать въ насъ недоумѣніе, находитъ объясненіе. Достоинства картины получаютъ смыслъ; ошибки становятся понятными. Затрудненія мастера въ области техники, рисунка, красокъ, костюмовъ, непостоянство тона, двойственность впечатлѣнія, неопредѣленность часа, странность фигуръ, ихъ яркая освѣщенность среди полнаго мрака—все это является здѣсь случайнымъ результатомъ замысла, лишеннаго всякаго правдоподобія, не имѣющаго внутренней необходимости и доведеннаго до конца вопреки всякой логикѣ,—замысла, который заключался въ слѣдующемъ: освѣтить сцену, взятую изъ дѣйствительности, несуществующимъ свѣтомъ и придать такимъ образомъ реальному факту характеръ идеальнаго видѣнія. Не ищите въ картинѣ ничего другого, кромѣ этого весьма смѣлаго замысла, который манилъ художника, не гармонировалъ съ навязанной ему задачей, противополагалъ новый принципъ принятымъ формамъ, смѣлость ума—ловкости руки;—дерзкаго замысла, вдохновлявшаго его вплоть до того дня, когда, какъ мнѣ кажется, ему, наконецъ, открылись всѣ непреодолимыя трудности, вытекавшія изъ него: ибо, если Рембрандтъ и разрѣшилъ нѣкоторыя изъ нихъ, то осталось много такихъ, которыхъ онъ не могъ разрѣшить.

Я обращаюсь къ тѣмъ, кто не склоненъ принимать на вѣру непогрѣшимость даже лучшихъ умовъ: Рембрандтъ долженъ былъ изобразить компанію вооруженныхъ людей; не было ничего проще, какъ объяснить, что они собираются дѣлать; но онъ сказалъ это такъ небрежно, что до сихъ поръ это невозможно разгадать даже въ

Амстердамѣ. Онъ долженъ былъ дать сходство лицъ — это сходство сомнительно; дать характерные костюмы — костюмы большей частью неправдоподобны; дать живописный эффектъ—этотъ эффектъ таковъ, что благодаря ему картина становится неразрѣшимой загадкой. Страна, мѣсто, время, сюжетъ, люди, вещи—все исчезло въ бурныхъ фантасмагоріяхъ его палитры. Обыкновенно онъ блещетъ искусствомъ изображать жизнь, онъ чудесно передаетъ красками созданія своей фантазіи, онъ—мыслитель по характеру, изобразитель свѣта по своему дарованію; здѣсь нѣтъ мѣста фантазіи, жизнь отсутствуетъ, равно какъ и мысль, которая бы все искупала.

Что касается свѣта, то къ изъянамъ картины онъ прибавляетъ непослѣдовательность. Въ немъ есть что-то сверхъестественное, безпокойное, искусственное; онъ свѣтитъ изнутри; освѣщаемые предметы расплываются отъ него. Я вижу сверкающіе огни, но не вижу ни одной освѣщенной вещи; въ этомъ свѣтѣ нѣтъ ни красоты, ни правды, ни логики. Въ Урокѣ анатоміи художникъ позабылъ смерть ради игры красокъ на палитрѣ. Здѣсь двѣ изъ главныхъ фигуръ теряютъ всякую тѣлесность и индивидуальность, всякій человѣческій обликъ въ сіяніи блуждающихъ огней.

Какъ же случилось, что подобный умъ до такой степени сбился съ пути; что онъ не сказалъ того, что долженъ былъ сказать, и сказалъ именно то, чего никто отъ него не требовалъ? Онъ, такой ясный, когда нужно, такой глубокій, когда возможно,—почему здѣсь онъ не глубокъ и не ясенъ? Я спрашиваю васъ: развѣ не случалось ему лучше рисовать, лучше писать, даже держась своей манеры? Не создалъ ли онъ, какъ портретистъ, портреты во сто разъ болѣе удачные? Даетъ ли занимающая насъ картина представленіе, хотя бы приблизительное, о силахъ этого творческаго генія, которыя обнаруживаются, когда онъ лишь въ самомъ себѣ черпаетъ вдохновеніе? Наконецъ, его художественныя идеи, всегда вырисовывающіяся на фонѣ чудеснаго, какъ Видѣніе его доктора Фауста, которое появляется въ ослѣпительномъ вѣнцѣ лучей,—гдѣ онѣ, эти рѣдкостныя идеи? А если нѣтъ этихъ идей, то къ чему такое обиліе лучей? Мнѣ

жется, что отвѣтъ на всѣ эти сомнѣнія содержится въ едыдущихъ страницахъ, если эти страницы хоть олько-нибудь ясны.

Теперь, можетъ быть, вы, дѣйствительно, видите въ томъ геніи, составленномъ изъ противорѣчій и контрастовъ, двѣ природы, до сихъ поръ недостаточно разграниченныя: а между тѣмъ онѣ исключаютъ другъ друга и почти никогда не встрѣчаются въ одномъ и томъ же произведеніи одновременно; это, во-первыхъ, мыслитель, который неохотно приноравливается къ требованіямъ дѣйствительности, но становится неподражаемымъ, когда исчезаетъ стѣсняющая его необходимость быть вѣрнымъ этой дѣйствительности; и, во-вторыхъ, мастеръ, который умѣетъ быть великолѣпнымъ, когда его не смущаетъ мечтатель. Ночной дозоръ, въ которомъ онъ стоитъ на распутьи двухъ дорогъ, не является такимъ образомъ ни твореніемъ его мысли, когда она вполнѣ свободна, ни созданіемъ его руки, когда она дѣйствуетъ непринужденно. Однимъ словомъ, подлиннаго Рембрандта здѣсь нѣтъ и въ поминѣ; но къ счастью для чести человѣческаго генія онъ присутствуетъ въ другихъ картинахъ, и я полагаю, что ничѣмъ не умалю его высокой славы, если теперь покажу вамъ въ другихъ, менѣе знаменитыхъ, но болѣе совершенныхъ произведеніяхъ,—одну за другой, во всемъ ихъ блескѣ,—обѣ стороны этого великаго духа.

ГЛАВА XIV.

Амстердамъ.

Рембрандта врядъ ли можно понять, если не предположить въ немъ двухъ людей, различныхъ по своей природѣ и очень мѣшающихъ другъ другу. Ихъ силы почти равны, ихъ значеніе совершенно несравнимо; по своимъ цѣлямъ они прямо противоположны. Они старались поладить другъ съ другомъ и достигли этого только подъ конецъ, при исключительныхъ и получившихъ извѣстность обстоятельствахъ. Обыкновенно они работали и мыслили порознь, что имъ всегда удавалось. Долгія усилія, дерзкія попытки, нѣсколько неудачъ, наконецъ, послѣдній шедевръ этого двуликаго генія—Синдики, все это не что иное, какъ борьба и конечное примиреніе его двухъ натуръ. Ночной дозоръ могъ дать вамъ представленіе о томъ, какъ мало согласія было между ними, когда Рембрандтъ, слишкомъ рано, безъ сомнѣнія, задумалъ заставить ихъ работать совмѣстно надъ однимъ и тѣмъ же произведеніемъ. Мнѣ остается теперь показать вамъ каждую изъ этихъ натуръ въ той области, гдѣ онѣ царятъ безраздѣльно. Видя, до какой степени онѣ были противоположны и цѣльны, вы лучше поймете, почему Рембрандту стоило такихъ трудовъ создать смѣшанное произведеніе, въ которомъ онѣ могли бы проявиться вмѣстѣ, не вредя другъ другу.

Во-первыхъ, въ немъ живетъ живописецъ, котораго я назову внѣшнимъ человѣкомъ: это—ясный умъ, строгая рука, непогрѣшимая логика,—словомъ, полная противоположность тому романтическому генію, передъ которымъ съ восхищеніемъ преклонился почти весь міръ, иногда даже слишкомъ поспѣшно, какъ я только что показалъ вамъ. На свой собственный ладъ, въ часы вдохновенія, тотъ Рембрандтъ, о которомъ я буду сей-

часъ говорить, самъ по себѣ превосходный мастеръ. Его манера видѣть—самая здравая; его манера писать поучительна простотой своихъ средствъ; всѣмъ своимъ существомъ онъ прежде всего желаетъ быть понятнымъ и правдивымъ. Его палитра, мудрая, ясная, покрыта живыми красками свѣтлаго, безоблачнаго дня. Его рисунокъ заставляетъ забыть себя, но самъ ничего не забываетъ. Онъ превосходный физіономистъ. Онъ изображаетъ и характеризуетъ во всей ихъ индивидуальности черты, взгляды, позы и жесты, то-есть обыкновенныя и мимолетныя явленія жизни. Его техника полна силы, богатства, благородства, сжатости, четкости, лаконизма признанныхъ мастеровъ высокаго краснорѣчія. Его живопись—сѣрая и черная, матовая, насыщенная, чрезвычайно жирная и сочная. Она увлекаетъ своимъ богатствомъ, въ которомъ нѣтъ ничего показного, которое скорѣе остается совсѣмъ въ тѣни; своей виртуозностью, которая обнаруживается только въ его высокомъ мастерствѣ.

Если вы сравните ее съ живописью той же манеры и той же красочной скалы, характерными для голландскихъ портретистовъ, за исключеніемъ Хальса, вы замѣтите, по какому-то оттѣнку большей насыщенности тона, болѣе интимной теплотѣ въ нюансахъ, по текучести мазка, по страстности исполненія,—что подъ видимымъ спокойствіемъ метода здѣсь скрывается огненный темпераментъ. Что-то говоритъ вамъ, что художникъ, который такъ пишетъ, прилагаетъ всѣ усилія къ тому, чтобы не писать иначе, что его палитра подчеркиваетъ эту трезвость, наконецъ, что его маслянистая кисть и строгая манера въ сущности гораздо богаче, чѣмъ это кажется на первый взглядъ, и что анализъ вскрылъ бы въ нихъ, какъ великолѣпную примѣсь, богатые запасы расплавленнаго золота.

Вотъ въ какой неожиданной формѣ открывается намъ Рембрандтъ всякій разъ, какъ онъ насилуетъ себя, приноравливаясь къ случайнымъ требованіямъ жизни. И такова сила его духа, что тотъ же самый волшебникъ, когда онъ дѣйствительно переносится изъ одного міра въ другой, становится наилучшимъ источ-

никомъ, изъ котораго мы можемъ получить самое точное и совершенно новое свидѣтельство о внѣшнемъ мірѣ во всей его реальности. Подобныхъ произведеній у Рембрандта немного. Я не думаю,—и понятно почему,—чтобы хоть одна изъ его картинъ,—я говорю о его фантастическихъ произведеніяхъ или о произведеніяхъ, рожденныхъ его фантазіей,—облекалась когда-либо въ эти, сравнительно безличныя, формы и краски. И, въ самомъ дѣлѣ, вы встрѣтите у него эту манеру чувствовать и писать только въ тѣхъ случаяхъ, когда, по своей ли прихоти, или по необходимости, онъ подчиняется своему сюжету. Сюда можно отнести нѣсколько замѣчательныхъ портретовъ, разсѣянныхъ по коллекціямъ Европы, которые вполнѣ заслуживаютъ того, чтобы посвятить имъ спеціальное изслѣдованіе. Равнымъ образомъ, этимъ минутамъ самозабвенія,—столь рѣдкимъ въ жизни человѣка, который не былъ склоненъ къ уклоненію отъ своего обычнаго пути и дѣлалъ это только въ угоду другимъ,—мы обязаны портретами, хранящимися въ галлереяхъ Сикса и фанъ Лоонъ, и я совѣтую обратиться къ этимъ классически-прекраснымъ произведеніямъ всѣмъ тѣмъ, кто хочетъ знать, какъ трактовалъ Рембрандтъ человѣческую личность, когда, въ силу тѣхъ или другихъ мотивовъ, онъ соглашался заняться исключительно своей моделью.

Самый знаменитый изъ нихъ—портретъ бургомистра Сикса. Онъ относится къ роковому 1656 году, когда постарѣвшій и разорившійся Рембрандтъ удалился въ Roosgracht (Каналъ Розъ), сохранивъ въ неприкосновенности изъ всѣхъ своихъ прежнихъ благъ только одно, которое стоило ихъ всѣхъ: свой геній. Удивительно, что бургомистръ, пятнадцать лѣтъ жившій съ нимъ въ тѣсной дружбѣ, съ котораго Рембрандтъ сдѣлалъ портретъ офортомъ уже въ 1647 году, такъ поздно попросилъ своего знаменитаго друга написать себя. Можетъ быть, при всемъ восхищеніи его портретами, Сиксъ имѣлъ нѣкоторыя основанія сомнѣваться въ ихъ сходствѣ? Можетъ быть, онъ зналъ, что сдѣлалъ когда-то художникъ изъ Саскіи, съ какой небрежностью онъ писалъ самого себя уже тридцать



Рембрандтъ. Портретъ бургомистра Яна Сикса. 1654. Амстердамъ. Галлерея Сикса.

или сорокъ разъ,—и опасался, что и его собственное изображеніе пострадаетъ отъ тѣхъ неточностей, свидѣтелемъ которыхъ онъ былъ чаще кого бы то ни было.

Во всякомъ случаѣ, фактъ остается фактомъ, что именно на этотъ разъ и, конечно, изъ уваженія къ человѣку, дружба и покровительство котораго поддерживали его среди превратностей судьбы, Рембрандтъ вдругъ становится полнымъ господиномъ самого себя, какъ-будто его умъ и его рука никогда не дѣлали ни малѣйшей ошибки. Онъ свободенъ, но чрезвычайно тщателенъ, плѣнителенъ и искрененъ. Съ этого, совсѣмъ не фантастическаго человѣка, онъ пишетъ портретъ безъ всякихъ фантазій и той же рукой, которая два года тому назадъ, въ 1654 году, писала Виѳсавію (въ музеѣ Лаказа),—довольно причудливый этюдъ съ натуры,—онъ пишетъ одинъ изъ своихъ лучшихъ портретовъ, одну изъ своихъ наиболѣе законченныхъ технически работъ. Онъ скорѣе забываетъ себя ради модели, чѣмъ слѣдитъ за собой.



Рембрандтъ. Портретъ матери бургомистра Сикса, Анны Вимеръ. 1641. Амстердамъ. Галлерея Сикса.

Имъ руководитъ сама природа. Перевоплощеніе, которому онъ подвергаетъ вещи, почти незамѣтно, и надо приблизить къ полотну дѣйствительный предметъ, чтобы увидать художественные пріемы этой нѣжной и мужественной, полной глубокаго мастерства и вмѣстѣ съ тѣмъ такой естественной живописи. Исполненіе стремительное, мазокъ немного тяжелый и гладкій, текучій и обильный, положенный сразу, безъ ненужныхъ рельефовъ, сильнымъ нажимомъ кисти, съ слегка затушеванными контурами. Никакихъ отклоненій въ сторону, ни одной рѣзкости, ни одной детали, которая не была бы значительной.

Безцвѣтная атмосфера окружаетъ бургомистра, котораго художникъ наблюдалъ у него на дому, въ привычныхъ позахъ и будничномъ платьѣ. Это не вполнѣ дворянинъ, но и не бюргеръ; это человѣкъ хорошаго тона, хорошо одѣтый, очень непринужденный въ своихъ движеніяхъ, съ внимательнымъ, но не слишкомъ пристальнымъ взглядомъ, со спокойнымъ, слегка разсѣяннымъ выраженіемъ лица. Онъ собирается итти куда-то, онъ въ шляпѣ и надѣваетъ перчатки сѣроватаго цвѣта. Лѣвая рука уже въ перчаткѣ, правая еще нѣтъ; обѣ руки не закончены, да и не могли быть закончены,



Рембрандтъ. Портретъ Мартина Дай. 1641.
Парижъ. Собр. бар. Г. Ротшильдъ.

такъ совершенна въ своей небрежности ихъ эскизность. Вѣрность тона, правильность жеста, безупречная строгость формы здѣсь таковы, что нельзя ничего ни прибавить, ни убавить. Окончательная отдѣлка требовала лишь времени и тщательности. И я не упрекну ни художника, ни его модель за то, что они такъ мудро остановились на этомъ талантливомъ наброскѣ. Огненнокрасные волосы, черная фетровая шляпа; лицо, столь же характерное въ своемъ тонѣ, какъ и выраженіи, столь же индивидуальное, какъ и живое. Куртка нѣжно сѣраго цвѣта; черезъ плечо переброшенъ короткій красный плащъ съ золотымъ позументомъ. И куртка и плащъ имѣютъ свой собственный цвѣтъ, и выборъ этихъ двухъ цвѣтовъ такъ же тонокъ, какъ правильно ихъ соотношеніе. Съ точки зрѣнія экспрессіи портретъ очаровательнъ; съ точки зрѣнія правды—абсолютно правдивъ; съ точки зрѣнія художественной—верхъ совершенства.

Какой живописецъ сумѣлъ бы написать портретъ, подобный этому? Вы можете подвергнуть его самымъ опаснымъ сравненіямъ—и онъ выдержитъ испытаніе. Могъ ли самъ Рембрандтъ внести въ него столько опыта и непринужденности, то-есть найти *такую* гармонію зрѣлаго мастерства, не пройдя путь глубокихъ исканій и великихъ дерзновеній, которыми полны годы самой напряженной его работы. Я полагаю, что нѣтъ.

Никакое усиліе человѣка не пропадаетъ даромъ, и все служитъ ему на пользу, даже его заблужденія. Мы находимъ здѣсь ясное спокойствіе ума, который даетъ себѣ отдыхъ, небрежность руки, которая расправляется, и прежде всего то истолкованіе жизни, которое дается только мыслителямъ, искусившимся въ высшихъ проблемахъ. Въ этомъ отношеніи, особенно если вспомнить робкія попытки Ночного дозора, совершенство портрета Сикса, если не ошибаюсь, не вызоветъ возраженій.

Относительно портретовъ Мартина Дай и его жены, двухъ внушительныхъ панно, украшающихъ залъ дворца фанъ Лоонъ, я затрудняюсь сказать, имѣютъ ли они бо̀льшую или меньшую цѣнность, чѣмъ портретъ бургомистра. Во всякомъ случаѣ, они болѣе неожиданны и гораздо менѣе извѣстны, потому что имена изображенныхъ лицъ привлекали къ нимъ меньше вниманія. Кромѣ того, не вполнѣ ясно, относятся ли они къ первой, или ко второй манерѣ Рембрандта. Еще въ большей мѣрѣ, чѣмъ портретъ Сикса, они составляютъ исключеніе среди произведеній его среднихъ лѣтъ, и потребность группировать картины великаго мастера вокругъ нѣсколькихъ знаменитыхъ вещей привела, какъ мнѣ кажется, къ тому, что на нихъ стали смотрѣть, какъ на заурядныя полотна, и поэтому съ



Рембрандтъ Портретъ Махтельдъ фанъ Дурнъ. 1634 Парижъ Собр. бар. Г. Ротшильдъ.

нѣкоторымъ пренебреженіемъ. Одинъ изъ нихъ—портретъ мужа—сдѣланъ въ 1634 году, два года спустя послѣ Урока анатоміи; портретъ жены—въ 1643 году, черезъ годъ послѣ Ночного дозора. Девять лѣтъ отдѣляютъ ихъ другъ отъ друга, а между тѣмъ кажется, что они задуманы въ одинъ и тотъ же часъ; и если ничто въ первой картинѣ не напоминаетъ о томъ робкомъ, прилежномъ, сухомъ и желтоватомъ періодѣ, самымъ значительнымъ образчикомъ котораго остается Урокъ анатоміи, то ничто также, рѣшительно ничто во второмъ портретѣ не носитъ на себѣ слѣдовъ тѣхъ дерзкихъ опытовъ, которые только что началъ Рембрандтъ. Вотъ какова, въ самыхъ общихъ чертахъ, дѣйствительная цѣнность этихъ двухъ замѣчательныхъ вещей.

Мужъ стоитъ лицомъ къ зрителю, въ черной курткѣ, черныхъ панталонахъ, черной фетровой шляпѣ, въ кружевномъ воротникѣ, кружевныхъ манжетахъ, съ кружевными бантами на подвязкахъ и на черныхъ башмакахъ. Его лѣвая рука согнута, кисть ея скрыта подъ чернымъ плащомъ, отдѣланнымъ чернымъ шелкомъ; въ правой рукѣ, протянутой впередъ, онъ держитъ замшевую перчатку. Фонъ черноватъ, паркетъ сѣрый. Красивая, нѣсколько округленная голова съ кроткимъ и серьезнымъ выраженіемъ; красивые глаза съ яснымъ взглядомъ; рисунокъ очаровательный, широкій, легкій и въ высшей степени естественный. Живопись ровная, твердая въ контурахъ, такая плотная и сочная, что она кажется одинаково безупречной, наложены ли краски тонкимъ или густымъ слоемъ; вообразите себѣ голландскаго Веласкеса, только болѣе интимнаго и сосредоточеннаго. Соціальное положеніе изображеннаго лица обозначено необычайно тонко. Это не принцъ, даже едва ли вельможа, это родовитый дворянинъ, прекрасно воспитанный, съ изящными манерами. Происхожденіе, возрастъ, темпераментъ,—однимъ словомъ, вся жизнь, все, что въ ней есть наиболѣе характернаго, чего недоставало Уроку анатоміи и не оказалось впослѣдствіи въ Ночномъ дозорѣ,—все это вы найдете въ этомъ глубоко правдивомъ произведеніи.

Жена изображена также на черномъ фонѣ, она стоитъ на сѣромъ паркетѣ, точно также во всемъ черномъ, въ жемчужномъ ожерельѣ, съ жемчужнымъ браслетомъ, филигранными пряжками на поясѣ и на тонкихъ туфляхъ изъ бѣлаго атласа. Она худощава, блѣдна и высока. Ея красивая, слегка наклоненная голова смотритъ на васъ спокойными глазами, и неопредѣленный цвѣтъ ея лица придаетъ особенную яркость почти рыжимъ волосамъ. Легкая полнота стана, цѣломудренно намѣченная подъ широкимъ платьемъ, придаетъ ей чрезвычайно почтенный видъ молодой матроны. Въ правой рукѣ она держитъ вѣеръ изъ черныхъ перьевъ съ золотою цѣпочкою; лѣвая опущена,—блѣдная, тонкая, удлиненная рука, полная благороднаго изящества.

Черное, сѣрое и бѣлое: ничего болѣе. Но общій тонъ выдержанъ безподобно. На картинѣ не нарисована атмосфера, а между тѣмъ чувствуется воздухъ; рельефъ ослабленъ, и тѣмъ не менѣе выпуклость формъ передана въ совершенствѣ; неподражаемая манера быть точнымъ, не впадая въ мелочность, противополагать самую тонкую работу самому обширному цѣлому, выражать тономъ роскошь и великолѣпіе вещей; однимъ словомъ, мѣткость глаза, чуткость кисти, увѣренность руки, которыя могли бы создать славу мастеру; вотъ, если я не ошибаюсь, тѣ удивительныя качества, до которыхъ возвысился тотъ же самый художникъ, который нѣсколько мѣсяцевъ тому назадъ написалъ Ночной дозоръ.

Итакъ, не имѣлъ ли я права апеллировать противъ Рембрандта къ самому Рембрандту? Въ самомъ дѣлѣ, предположите, что Урокъ анатоміи и Ночной дозоръ сдѣланы такъ же, съ такимъ же уваженіемъ къ необходимымъ вещамъ, къ выраженію лицъ, къ костюмамъ, къ типическимъ чертамъ,—не явились ли бы они въ этомъ жанрѣ портретной живописи необыкновенными образцами для подражанія? Не рисковалъ ли Рембрандтъ слишкомъ многимъ, когда онъ хотѣлъ быть сложнымъ? Развѣ онъ былъ менѣе оригиналенъ, когда держался простоты этой прекрасной техники? Какой здоровый и сильный языкъ, немного традицiон-

ный, но все-таки лично ему принадлежащій! Къ чему было такъ радикально измѣнять его? Значитъ, онъ испытывалъ настоятельную потребность создать себѣ новый, странный и выразительный, но неправильный языкъ, которымъ никто послѣ него не могъ пользоваться, не впадая въ варваризмы? Эти вопросы возникли бы сами собой, если бы Рембрандтъ посвятилъ свою жизнь изображенію современниковъ, каковы докторъ Тульпъ, капитанъ Кукъ, бургомистръ Сиксъ, Мартинъ Дай; но Рембрандта одушевляли другія стремленія. Если художникъ внѣшняго такъ удачно нашелъ свою формулу и, можно сказать, сразу достигъ своей цѣли, то нельзя того же сказать о вдохновенномъ творцѣ, къ творчеству котораго мы теперь переходимъ. Передъ послѣднимъ стояла гораздо болѣе трудная задача, потому что онъ долженъ былъ говорить о вещахъ, о которыхъ нельзя говорить, какъ о прекрасныхъ глазахъ, красивыхъ рукахъ и пышныхъ кружевахъ на черномъ атласѣ,—для изображенія которыхъ недостаточно мѣткаго взгляда, ясной палитры и нѣсколькихъ свободныхъ, отчетливыхъ и сжатыхъ формулъ.

Помните ли вы Добраго Самаритянина, который находится у насъ въ Луврѣ? Припоминаете ли вы этого наполовину мертваго, согнувшагося пополамъ человѣка, котораго несутъ, держа за плечи и за ноги, разбитаго, искривленнаго, задыхающагося отъ толчковъ,—его голыя ноги со стиснутыми колѣнами и ступнями, его скрюченную руку на впалой груди, его лобъ, покрытый повязкой, на которой видна кровь? Припоминаете ли вы это маленькое, страдающее лицо съ полузакрытымъ глазомъ и потухшимъ взглядомъ, лицо умирающаго, эту приподнятую бровь и ротъ, изъ котораго слышенъ стонъ, едва замѣтную гримасу судорожно раскрытыхъ губъ, на которыхъ замираетъ жалоба. Уже поздно, все погружено во мракъ; за исключеніемъ двухъ-трехъ колеблющихся пятенъ свѣта, которыя какъ—будто движутся по полотну, такъ они капризно брошены, легки и подвижны,—ничто не смущаетъ спокойнаго однообразія сумерекъ. Въ этой таинственной атмосферѣ



Рембрандтъ. Добрый Самаритянинъ. 1648 Парижъ. Лувръ.

угасающаго дня вы съ трудомъ замѣчаете на лѣвой сторонѣ картины превосходно написанную лошадь и ребенка съ больнымъ лицомъ, который становится на цыпочки, смотритъ черезъ шею животнаго и, безъ особенной жалости, слѣдитъ глазами до самой гостиницы за этимъ раненымъ, котораго подобрали на дорогѣ и несутъ съ такими предосторожностями, который оттягиваетъ руки несущихъ и жалобно стонетъ.

Полотно затуманено, насквозь пропитано темнымъ золотомъ, очень богато по своему фону и, прежде всего, очень строго. Краски грязныя и въ то же время прозрачныя; манера письма тяжелая и вмѣстѣ съ тѣмъ воздушная, колеблющаяся и рѣшительная, вымученная и свободная, очень неровная, неувѣренная, въ нѣкоторыхъ мѣстахъ расплывчатая, въ другихъ—удивительно отчетливая. Что-то заставляетъ васъ сосредоточиться—если бы вообще можно было быть разсѣяннымъ передъ такимъ властнымъ произведенiемъ,—и говоритъ вамъ, что авторъ самъ былъ чрезвычайно внимателенъ и сосредоточенъ, когда онъ его писалъ. Остановитесь

передъ нимъ, смотрите на него издали, разглядывайте вблизи, изучайте въ теченіе долгаго времени. Никакихъ видимыхъ контуровъ, ни одного рутиннаго штриха, крайняя робость, которая происходитъ не отъ незнанія, а какъ-будто отъ боязни быть банальнымъ и оттого, что мыслитель придаетъ такую цѣну непосредственному и прямому выраженію жизни; вещи строятся какъ-будто сами собою; хорошо извѣстныя формулы почти не принимаютъ въ этомъ участія, не видно никакихъ техническихъ пріемовъ, и все-таки переданы всѣ, и смутныя, и опредѣленныя черты дѣйствительности. Голыя икры и ступни—безукоризненнаго рисунка и такого же стиля; ихъ нельзя забыть также, какъ ноги и ступни Христа въ Погребеніи Тиціана. Въ этомъ блѣдномъ, исхудаломъ, испускающемъ стоны лицѣ, все выразительно, задушевно, проникновенно; полное разслабленіе мускуловъ и какая-то грустная радость умирающаго, подобраннаго въ минуту агоніи. Ни одной судороги, ни одного рѣзкаго жеста въ этой манерѣ передавать невыразимое, ни одной черты, которая не была бы патетичной и сдержанной; все продиктовано глубокимъ чувствомъ и передано совершенно необычайными средствами.

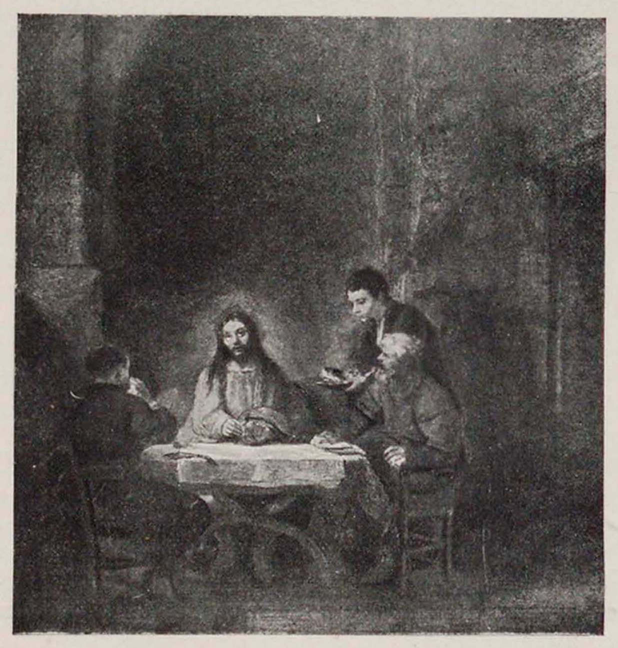
Бросьте взглядъ вокругъ этой картины, лишенной внѣшняго блеска и лишь могуществомъ общаго впечатлѣнія привлекающей къ себѣ вниманіе тѣхъ, кто умѣетъ смотрѣть; обойдите большую галлерею, вернитесь даже въ Salon Carré, обратитесь къ самымъ сильнымъ и самымъ искуснымъ художникамъ, отъ итальянцевъ до утонченныхъ голландцевъ, отъ Концерта Джорджоне до Визита Метсу, отъ Эразма Гольбейна до Тербурга и Остаде; изучите художниковъ настроенія, физіономистовъ, добросовѣстныхъ наблюдателей и вдохновенныхъ творцовъ; отдайте себѣ отчетъ въ ихъ замыслахъ, остановитесь на ихъ исканіяхъ, измѣрьте ихъ область, вникните, какъ слѣдуетъ, въ ихъ языкъ,—и спросите себя, есть ли гдѣ-нибудь еще такая интимность въ выраженіи лица, такая проникновенность, такая безыскусственность чувства, однимъ словомъ, нѣчто столь тонкое по замыслу и передачѣ и высказанное



Рембрандтъ. Ангелъ покидаетъ Товія. 1637. Парижъ. Лувръ

въ столь же оригинальныхъ, изысканныхъ и совершенныхъ выраженіяхъ.

Можно до извѣстной степени опредѣлить, въ чемъ состоитъ совершенство Гольбейна и даже причудливая красота Леонардо. Можно приблизительно сказать, что первый обязанъ внимательной и настойчивой наблюдательности очевиднымъ сходствомъ своихъ портретовъ, точностью своей формы, ясностью и строгостью своего языка. Можетъ быть, можно разгадать, въ какомъ идеальномъ мірѣ возвышенныхъ формулъ, или созданныхъ воображеніемъ образовъ нашелъ Леонардо то, что должно было впослѣдствіи стать сущностью Джоконды, и какъ изъ этой первичной концепціи онъ извлекъ своего Св. Іоанна и своихъ Мадоннъ. Еще легче объяснить законы рисунка у голландскихъ подражателей природы. Она сама повсюду ихъ обучаетъ, поддерживаетъ, удерживаетъ и приходитъ на помощь ихъ рукѣ не меньше, чѣмъ глазу. Но Рембрандтъ?—Если мы станемъ искать его идеалъ въ высшемъ мірѣ формъ,



Рембрандтъ. Ученики въ Эммаусѣ. 1648. Парижъ. Лувръ.

то увидимъ, что здѣсь его взоръ находилъ лишь духовныя красоты и физическія безобразія. Если его точку опоры мы будемъ искать въ мірѣ реальномъ, то увидимъ, что онъ изгоняетъ изъ него все, чѣмъ пользуются другіе, что онъ знаетъ его такъ же хорошо, какъ они, но смотритъ на него сквозь извѣстную призму, и если даже приспособляетъ его къ своимъ потребностямъ, то почти никогда не приспособляется къ нему самъ. А между тѣмъ онъ болѣе естественъ, чѣмъ кто-либо, хотя въ то же время менѣе близокъ къ природѣ, болѣе интименъ, хотя менѣе пригнетенъ къ землѣ, болѣе тривіаленъ, но никому не уступаетъ въ благородствѣ; его типы некрасивы, но исключительно прекрасны по своей одухотворенности, его рука менѣе виртуозна, то-есть не обладаетъ такой бѣглостью и такой безукоризненной увѣ-

ренностью, но мастерство ея такъ удивительно, она такъ плодовита и всеобъемлюща, что можетъ переходить отъ Самаритянина къ Синдикамъ, отъ Товія къ Ночному дозору, отъ Семьи плотника къ Портрету Сикса и портретамъ супруговъ Мартинъ Дай, то-есть отъ чистаго чувства къ почти исключительно внѣшнему блеску, отъ наиболѣе интимнаго къ наиболѣе торжественному.

То же самое, что я сказалъ по поводу Самаритянина, я скажу по поводу Товія; съ еще большимъ правомъ я скажу это по поводу Учениковъ въ Эммаусѣ, этого чуда искусства, затеряннаго въ одномъ изъ уголковъ Лувра, достойнаго того, чтобы занять мѣсто среди шедевровъ великаго мастера. Достаточно взглянуть на эту небольшую картину, мало замѣчательную съ внѣшней стороны, лишенную всякой декоративности, съ тусклыми красками, скромную, почти неловкую по отдѣлкѣ, чтобы разъ навсегда понять величіе ея творца. Не говоря объ ученикѣ, который понялъ и всплескиваетъ руками, не говоря о другомъ, который удивляется, кладетъ салфетку на столъ, смотритъ прямо въ лицо Христу и, очевидно, вскрикиваетъ отъ изумленія,—не говоря о молодомъ слугѣ съ черными глазами, который приходитъ съ блюдомъ и видитъ только одно: человѣка, который собирался ѣсть, но не ѣстъ, а благоговѣйно осѣняетъ себя крестнымъ знаменіемъ,—если бы отъ этого единственнаго произведенія остался одинъ Христосъ, то и этого было бы достаточно. Развѣ есть хоть одинъ художникъ,—въ Римѣ, Флоренціи, Сіенѣ, Миланѣ, Венеціи, Базелѣ, Брюгге, Антверпенѣ,—который не написалъ бы Христа? Отъ Леонардо, Рафаэля и Тиціана до фанъ Эйка, Гольбейна, Рубенса и фанъ Дейка,—какъ только не изображали Его, то въ божественномъ, то въ человѣческомъ, то въ преображенномъ видѣ, какъ только не освѣщали исторію Его жизни, Его страданій, Его смерти и не повѣствовали о событіяхъ Его земного бытія и величіи Его небесной славы? Но изобразилъ ли Его кто-нибудь такимъ, какимъ онъ изображенъ здѣсь: блѣднымъ, исхудалымъ, сидя-

щимъ лицомъ къ зрителю, преломляющимъ хлѣбъ, какъ во время Тайной Вечери, въ одеждѣ странника, съ почернѣвшими губами, на которыхъ остались слѣды пытки, съ большими темными глазами, кроткими, широко раскрытыми и поднятыми къ небу, съ холоднымъ, какъ бы фосфорическимъ сіяніемъ, окружающимъ Его голову ореоломъ,—передалъ ли кто-нибудь неуловимый образъ живого человѣка, который дышитъ, но несомнѣнно прошелъ врата смерти. Поза этого божественнаго пришельца съ того свѣта, этотъ жестъ, который нельзя описать и ужъ, навѣрное, нельзя скопировать, пламенность этого лика, лишеннаго рѣзкихъ очертаній, выраженіе, переданное однимъ движеніемъ губъ и взглядомъ,—все это запечатлѣно высокимъ вдохновеніемъ, представляетъ неразгаданную тайну творчества, все это положительно безцѣнно. Ни у кого нѣтъ ничего подобнаго; никто до Рембрандта и никто послѣ него ı. говорилъ такимъ языкомъ.

Изъ портретовъ, написанныхъ его рукой, которые хранятся въ нашей галлереѣ, три отличаются такимъ же характеромъ и имѣютъ такую же цѣнность: это—его *Автопортретъ*, (п. 413 каталога) прекрасный бюстъ *Молодого человѣка* съ маленькими усами и длинными волосами (п. 417), и *Портретъ женщины* (п. 419), быть можетъ, изображеніе *Саскіи* въ концѣ ея короткой жизни. Чтобы увеличить число примѣровъ, то-есть доказательствъ его гибкости и силы, его находчивости, когда онъ уносится въ міръ грезъ, его сказочной прозорливости, когда онъ всматривается въ невидимое,—слѣдуетъ назвать еще *Семейство плотника*, гдѣ Рембрандтъ отдается изображенію чудесъ освѣщенія, на этотъ разъ съ полнымъ успѣхомъ, потому что освѣщеніе соотвѣтствуетъ здѣсь самому сюжету, и въ особенности *Двухъ Философовъ*,—два чуда свѣто-тѣни, которыя онъ одинъ способенъ былъ создать на такую отвлеченную тему, какъ Размышленіе.

Нѣсколько этихъ, далеко не самыхъ знаменитыхъ полотенъ, даютъ, если не ошибаюсь, достаточно полное представленіе объ исключительныхъ дарованіяхъ и

прекрасномъ стилѣ этого генія. Замѣтьте, что эти картины относятся ко всевозможнымъ датамъ и что, слѣдовательно, никакъ нельзя установить, въ какой періодъ своего творчества Рембрандтъ-поэтъ болѣе всего владѣлъ своей мыслью и своимъ искусствомъ. Несомнѣнно, что, начиная съ Ночного дозора въ его внѣшнихъ пріемахъ происходятъ какія-то перемѣны, иногда прогрессъ, иногда только появленіе новой манеры; но истинныя и глубокія достоинства его произведеній не имѣютъ почти ничего общаго съ новыми пріемами его работы. Впрочемъ, онъ возвращается къ своему рѣзкому и легкому языку, когда потребность отчетливо выразить что-нибудь глубокое беретъ въ немъ верхъ надъ искушеніемъ высказать это болѣе энергично, чѣмъ прежде.

Ночной дозоръ относится къ 1642 году, Товій къ 1637, Семейство плотника къ 1640, Самаритянинъ къ 1648, Два Философа къ 1633, Ученики въ Эммаусѣ, наиболѣе прозрачная и наиболѣе трепетная изъ этихъ картинъ, къ 1648. И если его Автопортретъ относится къ 1634 году, то портретъ Молодого человѣка—одно изъ самыхъ законченныхъ произведеній его кисти—написанъ въ 1658. Изъ этого перечня датъ видно, между прочимъ, что черезъ шесть лѣтъ послѣ Ночного дозора онъ создалъ Учениковъ въ Эммаусѣ и Самаритянина; но если послѣ такого блеска, увѣнчанный славой, — и какой шумной славой!—привѣтствуемый одними и хулимый другими, онъ могъ снизойти до такой скромности и отъ такой безудержности перейти къ такой сдержанности, то это значитъ, что наряду съ новаторомъ, который ищетъ новыхъ путей, и художникомъ, который неустанно совершенствуетъ свои методы, въ немъ жилъ еще мыслитель, преслѣдующій въ своемъ творчествѣ опредѣленную цѣль почти всегда съ той силой ясновидѣнія, которая свойственна умамъ, озареннымъ интуиціей.





Рембрандтъ. Синдики. 1661—1662. Амстердамъ.



357

ГЛАВА XV.

По Синдикамъ можно составить себѣ окончательное представленіе о Рембрандтѣ. Въ 1661 году ему оставалось всего семь лѣтъ жизни. Въ теченіе этихъ лѣтъ, печальныхъ, томительныхъ, очень одинокихъ, заполненныхъ неустанныхъ трудомъ, его техника становилась все тяжелѣе; но его манера уже не измѣнялась болѣе. Каковы же были измѣненія, которыя въ ней произошли до сихъ поръ? Какъ развивался отъ 1632 года до Синдиковъ, отъ перваго до послѣдняго этапа, этотъ упорный и такъ мало похожій на другихъ геній? Его рука стала быстрѣе, кисть размашистѣе, краски тяжелѣе и плотнѣе, грунтъ устойчивѣе. Прочность первичныхъ построеній должна была стать тѣмъ основательнѣе, чѣмъ порывистѣе работала его рука надъ поверхностями. Это называется работать надъ полотномъ мастерски, потому что дѣйствительно трудно справиться съ этими элементами и часто, вмѣсто того, чтобы управлять ими по своей волѣ, становишься ихъ рабомъ, и требуется большой запасъ удачныхъ опытовъ, чтобы безъ особаго риска пускать въ ходъ подобные пріемы.

Рембрандтъ достигъ этой вершины мастерства постепенно, даже скорѣе скачками, путемъ внезапныхъ порывовъ, нерѣдко дѣлая шагъ назадъ. Иногда мастерскія картины слѣдовали, какъ я уже говорилъ, за слабыми вещами; но, въ концѣ концовъ, послѣ долгихъ тридцатилѣтнихъ блужданій, онъ окончательно опредѣлился, и Синдики могутъ быть разсматриваемы какъ итогъ его достиженій, или, лучше сказать, какъ блестящій результатъ его развитія.

Это рядъ портретовъ, соединенныхъ въ одно цѣлое, не самыхъ лучшихъ, но способныхъ выдержать сравненіе съ лучшими изъ тѣхъ, какіе были имъ созданы въ



Рембрандтъ. Ев. Матѳей. 1661. Парижъ. Луврь.

послѣдніе годы. Разумѣется, они ничѣмъ не напоминаютъ фамильныхъ портретовъ Мартина Дай. Въ нихъ нѣтъ также свѣжести оттѣнковъ и отчетливости красокъ Сикса. Они задуманы въ сумрачномъ, рыжемъ и мощномъ стилѣ луврскаго Молодого человѣка, и значительно выше Ев. Матѳея, который относится къ тому же году, но уже обнаруживаетъ признаки старости. Костюмы и шляпы чернаго цвѣта, но сквозь черное чувствуются глубокіе, рыжіе тона; бѣлье бѣлое, но сильно оттѣнено коричневымъ; полныя жизни лица одушевлены прекрасными лучистыми глазами, которые не смотрятъ прямо въ лицо зрителю, но взглядъ которыхъ тѣмъ не менѣе слѣдуетъ за вами, вопрошаетъ васъ, внемлетъ вамъ. Они индивидуальны, и въ нихъ чувствуется сходство. Это все бюргеры, купцы, но изъ именитыхъ; они собрались у себя за столомъ, покрытымъ красной скатертью, передъ ними раскрытая книга для записей, они поглощены обсужденіемъ какого-то вопроса. Они заняты, хотя и остаются неподвижными, они говорятъ, хотя ихъ губы не шевелятся. Полное отсутствіе позы; всѣ какъ живые. Черные тона рѣзки или затушеваны. Теплая атмосфера, блещу

щая разнообразіемъ valeurs, обволакиваетъ все это богатыми и тяжелыми полутѣнями. Рельефъ линій, лицъ и рукъ изумителенъ; чрезвычайная жизненность освѣщенія подмѣчена такъ тонко, какъ-будто сама природа продиктовала его качество и силу. Можно было бы сказать, что эта картина принадлежитъ къ числу наиболѣе сдержанныхъ и умѣренныхъ,—такъ она строго гармонична,—если бы подъ этой зрѣлостью, полной холоднаго спокойствія, не чувствовалось нервности, нетерпѣнія и пламенности. Во всякомъ случаѣ, она великолѣпна. Возьмите нѣсколько его лучшихъ портретовъ, задуманныхъ въ томъ же духѣ,—а ихъ много,—и вы получите представленіе о томъ, что можетъ дать искусное соединеніе четырехъ или пяти портретовъ. Цѣлое грандіозно; картина является рѣшающимъ произведеніемъ. Нельзя сказать, что въ ней Рембрандтъ обнаруживаетъ бо́льшую силу или большее дерзновеніе, чѣмъ въ другихъ картинахъ; но она свидѣтельствуетъ о томъ, что въ своихъ исканіяхъ онъ много разъ изслѣдовалъ одну и ту же проблему и въ концѣ концовъ нашелъ ея рѣшеніе.

Впрочемъ, картина слишкомъ знаменита, и слава ея слишкомъ непререкаема, чтобы надо было на этомъ останавливаться. Я, съ своей стороны, хотѣлъ бы установить только слѣдующее: она въ одно и то же время весьма реальна и весьма фантастична, она—простая копія, но въ ней глубокій замыселъ; она разработана осторожно и написана блистательно. Всѣ усилія Рембрандта принесли такимъ образомъ плоды; ни одно изъ его исканій не оказалось тщетнымъ. Какова же была та задача, которую онъ себѣ ставилъ? Онъ имѣлъ въ виду изобразить живую природу приблизительно такъ, какъ онъ изображалъ свои фантазіи, смѣшать идеалъ съ дѣйствительностью. Пройдя черезъ нѣсколько парадоксовъ, онъ достигаетъ своей цѣли. Онъ замыкаетъ такимъ образомъ двойную цѣпь своей блестящей дѣятельности. Два человѣка, которые такъ долго дѣлили между собою силы его генія, подаютъ другъ другу руку въ этотъ мигъ достиженія полнаго совершенства. Онъ завершаетъ свою жизнь примиреніемъ съ самимъ

собою и созданіемъ шедевра. Суждено ли было ему обрѣсти успокоеніе? Во всякомъ случаѣ, въ тотъ день, когда онъ закончилъ Синдиковъ, онъ могъ повѣрить, что оно наступило.

Еще одно слово о Ночномъ дозорѣ.

Я сказалъ вамъ, что тема этой картины представляется мнѣ слишкомъ реальной для того, чтобы вводить въ нее столько сказочнаго, и что, слѣдовательно, фантазія, нарушающая ея цѣльность, въ ней неумѣстна; если смотрѣть на нее, какъ на изображеніе реальной сцены, она недостаточно понятна, а если оцѣнивать ее съ точки зрѣнія искусства, въ ней нѣтъ ничего идеальнаго, нѣтъ того, что является естественной стихіей Рембрандта, гдѣ онъ царитъ безраздѣльно. Я сказалъ кромѣ того, что одно безспорное достоинство уже обнаруживается въ этой картинѣ: умѣнье ввести въ большое полотно и въ широко развитую сцену новую живописность, представить вещи въ преображенномъ видѣ и выдвинуть свѣто-тѣнь, тайнъ которой никто не постигъ такъ глубоко ни до него, ни послѣ. Я осмѣлился сказать, что эта картина отнюдь не доказываетъ, что Рембрандтъ былъ великимъ рисовальщикомъ въ обычномъ смыслѣ этого слова, и свидѣтельствуетъ о томъ, что онъ рѣзко отличался отъ настоящихъ великихъ колористовъ; я не говорю, что онъ стоялъ ниже ихъ, ибо между Рембрандтомъ и великими мастерами палитры различіе чисто качественное и нѣтъ разницы въ степени таланта. Наконецъ, я постарался объяснить, почему именно въ этой картинѣ онъ также мало является прекраснымъ техникомъ,—и обратился къ его луврскимъ картинамъ и къ его портретамъ семейства Сикса, чтобы показать, что, когда онъ соглашается видѣть природу такой, какова она есть, его техника становится удивительной, а когда онъ изображаетъ какое-нибудь чувство, даже, повидимому, не поддающееся передачѣ, то не знаетъ себѣ равнаго.

Не намѣтилъ ли я такимъ образомъ, хотя бы приблизительно, основныя линіи и границы этого великаго таланта? И не можете ли вы теперь сами безъ труда сдѣлать выводы?

Ночной дозоръ—промежуточное звено въ жизни Рембрандта, которая дѣлится имъ приблизительно пополамъ; онъ является также переходной ступенью въ области его дарованій. Онъ обнаруживаетъ, раскрываетъ все, что можно ожидать отъ этого столь гибкаго генія. Ночной дозоръ не вмѣщаетъ его въ себѣ, не обозначаетъ его вершины ни въ одной изъ затронутыхъ имъ областей, но онъ даетъ почувствовать, что Рембрандтъ можетъ достичь совершенства во многихъ. Головы въ глубинѣ, одно или два лица на первомъ планѣ, свидѣтельствуютъ о будущемъ портретистѣ и показываютъ его новую манеру передавать сходство путемъ отвлеченій, схватывая самую сущность жизни. Разъ навсегда мастеръ свѣто-тѣни далъ здѣсь отчетливое выраженіе этому элементу, который до тѣхъ поръ никогда не являлся въ чистомъ видѣ. Онъ доказалъ, что она существуетъ сама по себѣ, независимо отъ внѣшней формы и отъ колорита, и что по своей силѣ, разнообразію своего примѣненія, могуществу эффектовъ, по количеству, глубинѣ и тонкости выражаемыхъ ею идей—она можетъ стать руководящимъ началомъ новаго искусства. Онъ доказалъ, что можно дать самые поразительные контрасты, не прибѣгая къ колориту, при помощи одного только дѣйствія свѣто-тѣни. Онъ формулировалъ такимъ образомъ отчетливѣе, чѣмъ кто-либо другой, законъ valeur, — свѣтосильности, — и оказалъ этимъ неисчислимыя услуги нашему современному искусству. Его фантазія сбилась съ пути въ этомъ произведеніи, немного низменномъ по своему замыслу. А между тѣмъ Маленькая дѣвочка съ пѣтухомъ, кстати или некстати, доказываетъ, что этотъ великій портретистъ прежде всего визіонеръ, что этотъ совершенно исключительный колористъ прежде всего художникъ свѣта, что его стихія—воздухъ, который такъ гармонировалъ съ его замыслами, и что за предѣлами природы, или, вѣрнѣе, въ глубинахъ природы есть нѣчто такое, что этотъ искатель жемчуга открылъ впервые.

Главное въ картинѣ—это громадное усиліе и цѣлый рядъ интересныхъ указаній. Она кажется недостаточно связной только потому, что преслѣдуетъ много проти-

воположныхъ цѣлей. Она темна потому лишь, что самая задача была неопредѣленна и замыселъ недостаточно ясенъ. Въ ней есть порывистость, потому что художникъ напрягалъ всѣ усилія для того, чтобы справиться съ сюжетомъ, и отсутствуетъ чувство мѣры, потому что въ его рукѣ было больше смѣлости, чѣмъ увѣренности. Въ ней ищутъ тайнъ, которыхъ въ ней нѣтъ. Единственная тайна, которую я въ ней нахожу, это—вѣчная и скрытая борьба между реальностью, такой, какъ она намъ дана, и истиной, какъ она открывается уму, погруженному въ химеры. Ея историческое значеніе объясняется громадностью затраченнаго на нее труда и значительностью тѣхъ попытокъ, конечнымъ результатомъ которыхъ она является; причина ея славы лежитъ въ ея необычайности; но ея неоспоримое право на безсмертіе вытекаетъ не изъ того, что она представляетъ изъ себя, а, какъ я уже сказалъ, изъ того, что она утверждаетъ и предвѣщаетъ.

Еще ни одинъ шедевръ не былъ, насколько я знаю, произведеніемъ, свободнымъ отъ недостатковъ; но обычно онъ является, по крайней мѣрѣ, формальнымъ и полнымъ выраженіемъ дарованій мастера. Можно ли съ этой точки зрѣнія назвать шедевромъ амстердамскую картину? Не думаю. Можно ли на основаніи одного этого полотна написать серьезное изслѣдованіе объ этомъ геніи великаго размаха? Можно ли измѣрить его этимъ произведеніемъ? Что было бы, если бы Ночной дозоръ исчезъ? Образовался бы пробѣлъ, пустота? И что было бы, съ другой стороны, если бы исчезли точно также иныя картины, иные избранные портреты? Какая изъ этихъ утратъ умалила бы больше и какая меньше славу Рембрандта? И отъ какой, слѣдовательно, больше всего пострадало бы потомство? И, наконецъ, послѣдній вопросъ: знаетъ ли, какъ слѣдуетъ, Рембрандта тотъ, кто видѣлъ его въ Парижѣ, Лондонѣ, Дрезденѣ? И можно ли познакомиться съ нимъ вполнѣ основательно, если видѣть его только въ Амстердамѣ, и судить о немъ по той его картинѣ, которая считается его главнѣйшимъ произведеніемъ?

Мнѣ кажется, что съ Ночнымъ дозоромъ

дѣло обстоитъ такъ же, какъ съ Успеніемъ Тиціана, капитальной и чрезвычайно значительной картиной, но отнюдь не лучшимъ изъ его твореній. Я думаю также, нисколько не сближая оба произведенія съ точки зрѣнія ихъ достоинствъ, что Веронезе остался бы неизвѣстнымъ, если бы былъ представленъ только Похищеніемъ Европы, однимъ изъ его наиболѣе знаменитыхъ и, безъ сомнѣнія, наиболѣе неудачныхъ произведеній, которое не только не означаетъ шага впередъ, но скорѣе предвѣщаетъ закатъ художника и упадокъ цѣлой школы.

Какъ видите, Ночной дозоръ не единственное недоразумѣніе въ исторіи искусства.

365

ГЛАВА XVI.

Жизнь Рембрандта, какъ и его живопись, полна полутѣней и темныхъ угловъ. Насколько Рубенсъ является въ своей общественной и частной жизни такимъ, какимъ онъ былъ въ яркій полдень своего творчества,— яснымъ, лучезарнымъ, блещущимъ умомъ, полнымъ веселья, горделивой граціи и величія,—настолько же Рембрандтъ какъ-будто прячется и все время что-то скрываетъ и въ искусствѣ, и въ жизни. У него нѣтъ дворца съ обстановкой знатнаго вельможи, нѣтъ свиты и галлерей въ итальянскомъ стилѣ. Его жилище очень скромно: потемнѣвшій домъ мелкаго купца, внутри полный безпорядокъ, какъ у коллекціонера, букиниста, любителя гравюръ и рѣдкостей. Общественныя дѣла никогда не заставляли его покидать свою мастерскую, не вовлекали его въ политику той эпохи; онъ никогда не былъ въ числѣ фаворитовъ какого-нибудь государя. Никакихъ офиціальныхъ почестей, ни орденовъ, ни титуловъ, ни лентъ; ничто не связываетъ его—ни близко, ни отдаленно—съ какимъ-либо событіемъ или съ какими-либо лицами, которыя могли бы спасти его отъ забвенія тѣмъ, что исторія, говоря о нихъ, случайно упомянула бы и его имя. Рембрандтъ принадлежалъ къ третьему сословію, едва къ третьему сословію, какъ сказали бы во Франціи въ 1789 году. Онъ принадлежалъ къ тѣмъ массамъ, въ которыхъ отдѣльныя личности сливаются въ одно цѣлое, гдѣ нравы пошлы, гдѣ привычки лишены всякой печати чего-либо возвышеннаго; и даже въ его странѣ, гдѣ господствовало такъ называемое классовое равенство, даже въ этой протестантской, республиканской, лишенной аристократическихъ предразсудковъ странѣ, исключительность его генія не могла помѣшать тому, что его соціальное

положеніе удержало его внизу, въ темныхъ слояхъ, заставило его утонуть въ нихъ.

Въ теченіе долгаго времени о немъ знали только то что извѣстно изъ свидѣтельствъ Сандрарта и его учениковъ, по крайней мѣрѣ, тѣхъ, которые писали, какъ Гоогстратенъ и Хубракенъ; все сводилось къ нѣсколькимъ легендамъ, къ сомнительнымъ свѣдѣніямъ, къ слишкомъ поверхностнымъ сужденіямъ, къ сплетнямъ. Въ его личности замѣчали только его странности, его маніи, нѣсколько тривіальныхъ чертъ, его недостатки, даже пороки. Его называли корыстнымъ, алчнымъ, даже скрягой и торгашомъ, а, съ другой стороны, находили, что онъ расточителенъ и безпорядоченъ въ своихъ тратахъ, доказательствомъ чему служитъ его разореніе. У него было много учениковъ, которыхъ онъ помѣщалъ, какъ въ кельи, въ комнаты съ перегородками, слѣдилъ за тѣмъ, чтобы между ними не было никакого соприкосновенія, чтобы они не вліяли другъ на друга, и извлекалъ изъ этого боязливаго обученія большіе доходы. Приводятъ нѣсколько отрывковъ изъ его устныхъ уроковъ, сохраненныхъ традиціей: въ нихъ заключаются истины простого здраваго смысла, не доведенныя до конечныхъ выводовъ. Онъ не видѣлъ Италіи, не рекомендовалъ и другимъ путешествовать туда, и его бывшіе ученики, превратившіеся въ профессоровъ эстетики, очень досадовали на него за это, сожалѣя о томъ, что ихъ учитель не присоединилъ этотъ необходимый элементъ культуры къ своимъ здравымъ теоріямъ и къ своему оригинальному таланту. Всѣмъ были извѣстны его странные вкусы, его любовь къ старымъ лохмотьямъ, къ восточному тряпью, къ шлемамъ, мечамъ, къ азіатскимъ коврамъ. Пока не изучили, какъ слѣдуетъ, подробности его домашней обстановки, разныя диковинки и вещи, имѣющія научный интересъ, которыми онъ загромоздилъ свой домъ,—въ нихъ не видѣли ничего, кромѣ хаоса разнокалиберныхъ предметовъ изъ естественной исторіи и изъ лавки старьевщика: тутъ были и доспѣхи дикихъ, и чучела животныхъ, и засушенныя травы. Это пахло складомъ, лабораторіей, отчасти тайными науками и кабалистикой, и эти странности, въ

язи со страстью къ деньгамъ, которую въ немъ предлагали, придавали задумчивому и угрюмому лицу того ожесточеннаго работника какой-то предосудительный видъ искателя золота.

У него была страсть позировать передъ зеркаломъ и писать себя не такъ, какъ это дѣлалъ Рубенсъ на героическихъ картинахъ, въ образѣ рыцаря, воина и въ перемежку съ эпическими фигурами, а совершенно одного, на небольшомъ полотнѣ, съ глазу на глазъ съ самимъ собой, ради своего удовольствія и ради какого-нибудь скользящаго свѣта или рѣдкой полутѣни, играющихъ на его кругломъ, толстомъ, налитомъ кровью лицѣ. Онъ закручивалъ усы, взбивалъ свои курчавые волосы; его красныя, крупныя губы улыбались, и маленькіе глаза блестѣли совершенно особеннымъ взглядомъ изъ-подъ нависшихъ бровей: страстнымъ и пристальнымъ, безпечнымъ и удовлетвореннымъ. То были не совсѣмъ обыкновенные глаза. У Рембрандта была внушительная физіономія, съ выразительнымъ ртомъ, съ энергическимъ подбородкомъ. На лбу, между бровями, упорный трудъ оставилъ слѣдъ въ видѣ двухъ вертикальныхъ бороздъ, выпуклостей и той складки отъ привычки хмуриться, которая бываетъ у людей, имѣющихъ обыкновеніе сосредоточиваться, преломлять въ себѣ полученныя впечатлѣнія и самоуглубляться. Впрочемъ, онъ наряжался и переодѣвался, какъ настоящій актеръ. Въ своемъ гардеробѣ онъ находилъ, во что одѣться, чѣмъ убрать голову и украсить свой костюмъ; онъ надѣвалъ чалмы, бархатные береты, фетровыя шляпы, куртки, плащи, иногда латы; онъ прикрѣплялъ къ волосамъ драгоцѣнности, надѣвалъ на шею золотыя цѣпи съ каменьями. И кто недостаточно глубоко проникъ въ тайну его исканій, невольно спрашивалъ себя: не является ли такое угожденіе художника своей модели только слабостью человѣка, которой художникъ потакаетъ. Позже, уже въ зрѣлые годы, когда наступили трудные дни, онъ показывался въ болѣе степенномъ, скромномъ и правдоподобномъ видѣ: безъ золота, безъ бархата, въ темныхъ одеждахъ, съ платкомъ на головѣ, съ грустнымъ, изрѣзаннымъ морщинами, изможденнымъ лицомъ, съ

палитрой въ жесткихъ рукахъ. Этотъ разочарованный видъ былъ новой формой, которую онъ принялъ, когда ему минуло пятьдесятъ лѣтъ,—и она только еще болѣе усложнила его дѣйствительное пониманіе.

Все это вмѣстѣ взятое не давало вполнѣ гармоничнаго цѣлаго, не вязалось съ нимъ, плохо согласовалось съ духомъ его произведеній, съ высокимъ полетомъ его замысловъ, съ глубокой серьезностью его обычныхъ плановъ. Неровности этого неопредѣленнаго характера, немногія черты изъ его остающагося почти неизвѣстнымъ обихода, рѣзко выдѣлялись на фонѣ его сѣраго безцвѣтнаго существованія, полнаго неясностей и біографически очень смутнаго.

Съ того времени почти всѣ оставшіяся сомнительными мѣста этой темной картины получили освѣщеніе. Исторія Рембрандта была написана, и очень хорошо, въ Голландіи, а затѣмъ и во Франціи по голландскимъ источникамъ. Благодаря трудамъ одного изъ его наиболѣе пылкихъ поклонниковъ, Восмарта, мы знаемъ теперь о Рембрандтѣ если не все необходимое, то, по крайней мѣрѣ, все возможное, и этого достаточно, чтобы почувствовать къ нему любовь, жалость, уваженіе и, думается мнѣ, какъ слѣдуетъ понять его.

Съ внѣшней стороны это былъ почтенный человѣкъ, любившій свой домашній очагъ и свою тихую жизнь, хорошій семьянинъ, по своей натурѣ скорѣе супругъ, чѣмъ любовникъ, одноженъ, который никогда не могъ выносить ни холостой жизни, ни вдовства, и котораго недостаточно выясненныя обстоятельства заставили жениться трижды; онъ былъ домосѣдъ—это само собой понятно; онъ не былъ бережливъ, такъ какъ не умѣлъ сводить концовъ съ концами, или скупъ, ибо разорился, и если онъ мало тратилъ денегъ на свой комфортъ, то, повидимому, расточалъ ихъ на свои причуды; съ тяжелымъ характеромъ, можетъ быть, сумрачный, одинокій, онъ былъ страннымъ существомъ въ своей скромной средѣ. У него не было великолѣпной обстановки, но было своего рода скрытое богатство, сокровища, заключенныя въ художественныхъ цѣнностяхъ, которыя доставили ему много радостей и кото-

рыя онъ потерялъ, разорившись: въ одинъ, по истинѣ ужасный, день, они у него на глазахъ были проданы за безцѣнокъ передъ дверями гостиницы. Не все было хламомъ въ этой обстановкѣ, какъ въ этомъ убѣдились изъ составленной во время распродажи описи его имущества, которымъ потомство долго занималось, не зная его. Тутъ были мраморныя статуи, итальянскія картины, голландскія картины, множество его собственныхъ произведеній, особенно много гравюръ и притомъ самыхъ рѣдкихъ, которыя онъ получалъ въ обмѣнъ за свои или покупалъ по дорогой цѣнѣ. Онъ очень дорожилъ всѣми этими вещами, прекрасными, изысканными, тщательно подобранными, какъ спутниками своего одиночества, свидѣтелями своего труда, наперсниками своей мысли, вдохновителями своего ума. Быть можетъ, онъ собиралъ эти сокровища какъ дилеттантъ, какъ ученый, какъ тонкій любитель художественныхъ наслажденій, и въ этомъ, вѣроятно, состоитъ его необычная по своей формѣ скупость, тайнаго смысла которой никто не понималъ. Что касается до его долговъ, которые его раздавили, то они уже были у него и тогда, когда въ одномъ сохранившемся письмѣ онъ называлъ себя богатымъ. Онъ былъ гордъ и подписывалъ векселя съ небрежностью человѣка, который не знаетъ цѣны деньгамъ и не считаетъ, какъ слѣдуетъ, ни своихъ наличныхъ денегъ, ни долговъ.

У него была прелестная жена, Саскія, которая была какъ бы лучомъ въ вѣчной свѣто-тѣни его жизни и въ теченіе нѣсколькихъ слишкомъ короткихъ лѣтъ вносила въ нее, если не изящество и дѣйствительное очарованіе, то нѣкоторый блескъ. Его мрачному дому, какъ и его угрюмому, сосредоточенному труду, недоставало экспансивности, юношеской влюбленности, женской граціи и нѣжности. Дала ли ему Саскія все это? Этого нельзя сказать навѣрное. Говорятъ, что онъ былъ въ нее страстно влюбленъ; онъ часто писалъ ее, наряжалъ ее, какъ и самого себя, въ странныя и великолѣпныя одежды, окружалъ ее, какъ и себя, всевозможной случайной роскошью, изобразилъ ее въ Еврейкѣ, въ Одалискѣ, въ Юдиѳи, можетъ быть, въ



Рембрандтъ. Саскія въ видѣ Флоры. 1634. Петербургъ. Эрмитажъ.

Сусаннѣ и Виосавіи, но не написалъ ее ни разу такою, какой она была въ дѣйствительности, и не оставилъ ни одного ея похожаго портрета, — ни одѣтой, ни обнаженной,— таковъ общій голосъ. Вотъ все, что мы знаемъ объ его семейныхъ радостяхъ, слишкомъ быстро угасшихъ. Саскія умерла молодой, въ 1642 году, въ тотъ самый годъ, когда онъ создавалъ свой Ночной дозоръ? Изъ своихъ дѣтей, ибо у него было ихъ нѣсколько отъ трехъ браковъ, онъ не изобразилъ ни одного съ веселымъ и смѣющимся лицомъ на своихъ картинахъ. Его сынъ Титъ умеръ за нѣсколько мѣсяцевъ до него. Остальные исчезаютъ въ томъ мракѣ, который покрылъ его послѣдніе годы и наступилъ послѣ его смерти.

Извѣстно, что Рубенсъ, прожившій такую великую, увлекательную и всегда счастливую жизнь, — испыталъ въ моментъ возвращенія изъ Италіи, когда онъ почувствовалъ себя чужимъ въ своей собственной странѣ, и затѣмъ послѣ смерти Изабеллы Брандтъ, когда онъ остался одинокимъ вдовцомъ въ своемъ домѣ,—минуту великой слабости и какъ бы внезапнаго упадка духа. Это доказываютъ его письма. Наоборотъ, у Рембрандта нельзя опредѣлить, когда страдаетъ его сердце. Саскія умираетъ, а его трудъ продолжается, не прерываясь ни на одинъ день: это видно по датамъ его картинъ и, еще лучше, по его офортамъ. Его состояніе гибнетъ, его тащатъ на скамью несостоятельныхъ, онъ теряетъ все, что любитъ: онъ беретъ свой мольбертъ, устраивается въ другомъ мѣстѣ, и ни его современники, ни потомство не услыхали ни одного крика, ни одной жалобы отъ этой удивительной души, которая, каза-

лось, была совершенно сломлена. Его творческая энергія не слабѣетъ и не падаетъ. Успѣхъ покидаетъ его вмѣстѣ съ богатствомъ, счастьемъ и благополучіемъ: но на обиды судьбы, на невѣрность общественнаго мнѣнія онъ отвѣчаетъ портретомъ Сикса и Синдиками, не говоря уже о Молодомъ Человѣкѣ (въ Луврѣ) и о множествѣ другихъ вещей, относящихся къ числу наиболѣе законченныхъ, глубокихъ и могучихъ его произведеній. Среди несчастій, въ дни унизительныхъ бѣдствій, онъ сохраняетъ какое-то безстрастіе, которое было бы совершенно необъяснимо, если бы мы не знали, сколько упругости, невозмутимости и умѣнья быстро забывать таится въ душѣ, занятой глубокими помыслами.

Было ли у него много друзей? Повидимому, нѣтъ; во всякомъ случаѣ, не всѣ, кого онъ былъ достоинъ имѣть друзьями, были ими: ни Вондель, также бывшій близкимъ другомъ дома Сикса; ни Рубенсъ, котораго онъ хорошо зналъ, который посѣтилъ Голландію въ 1636 году, побывалъ у всѣхъ знаменитыхъ художниковъ, кромѣ него, и умеръ за годъ до появленія Ночного дозора, при чемъ имя Рембрандта ни разу не встрѣчается ни въ его письмахъ, ни въ его коллекціяхъ. Былъ ли онъ окруженъ почестями, поклонниками, сталъ ли предметомъ общаго вниманія? Тоже нѣтъ. Когда о немъ заходитъ рѣчь въ Апологіяхъ, въ разныхъ сочиненіяхъ, въ мимолетныхъ стихахъ того времени, то онъ всегда остается въ тѣни; о немъ упоминаютъ какъ-будто изъ чувства справедливости, случайно и довольно



Рембрандтъ. Этюдъ къ Сусаннѣ. 1647. Парижъ. Лувръ.



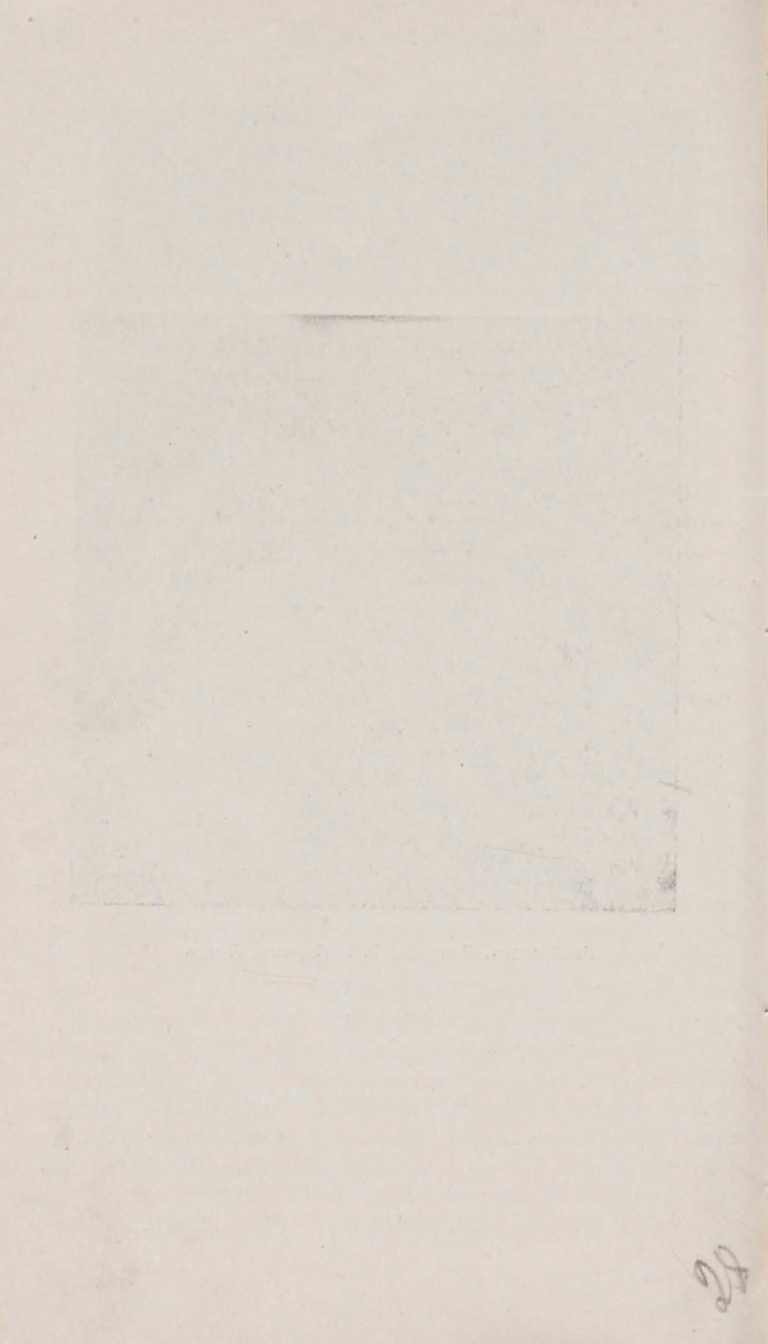
Рембрандтъ. „Еврейская невѣста". (Сынъ Рембрандта Титъ со своею женою, Магдалиною фанъ Ло ?). 1668. Амстердамъ.

холодно. У литераторовъ были свои любимцы, и Рембрандтъ, единственная настоящая знаменитость, былъ отодвинутъ на заднiй планъ. На офицiальныхъ торжествахъ, въ дни великихъ празднествъ всякаго рода, о немъ забывали или, во всякомъ случаѣ, его не видно было въ первыхъ рядахъ, на эстрадѣ.

Несмотря на его генiй, на его славу, на повальное увлеченiе имъ художниковъ въ первые годы его дѣятельности, такъ называемый свѣтъ даже въ Амстердамѣ былъ такимъ мiромъ, двери котораго, можетъ быть, и открылись передъ нимъ наполовину, но къ которому онъ самъ никогда не принадлежалъ. Портреты его работы такъ же мало могли ввести его туда, какъ и его личность. Хотя нѣкоторые изъ его портретовъ, написанныхъ съ лицъ самаго изысканнаго общества, великолѣпны, однако они вовсе не принадлежатъ къ числу тѣхъ привлекательныхъ, естественныхъ и прозрачныхъ произведенiй, которыя могли бы ввести его въ великосвѣтскiй кругъ и имѣть тамъ успѣхъ. Я сказалъ уже, что капитанъ Кукъ, фигурирующiй въ Ночномъ



Рембрандтъ. Виѳсавія. 1654. Парижъ. Лувръ.



дозорѣ, вознаградилъ себя впослѣдствіи тѣмъ, что заказалъ свой портретъ фанъ деръ Хельсту; что касается Сикса, который въ сравненіи съ нимъ былъ молодымъ человѣкомъ и который, я въ этомъ убѣжденъ, далъ писать себя нехотя, то къ этому лицу, занимавшему офиціальное положеніе, Рембрандтъ являлся скорѣе какъ къ бургомистру и меценату, чѣмъ какъ къ другу. Обычную и любимую его компанію составляла мелкота, лавочники, мѣщане. Часто даже слишкомъ принижали эти знакомства, весьма скромныя, но отнюдь не позорныя, какъ это говорили. Еще немного—и его упрекнули бы въ безпутствѣ, хотя онъ почти совсѣмъ не посѣщалъ кабачковъ, что было тогда рѣдкостью,—за то, что черезъ десять лѣтъ послѣ смерти жены этотъ одинокій человѣкъ далъ поводъ заподозрить себя въ близости со своей служанкой. Служанкѣ сдѣлали выговоръ, а Рембрандта стали чернить въ глазахъ свѣта. Впрочемъ, къ тому времени судьба отвернулась отъ него; онъ лишается богатства, почета, и, когда онъ покидаетъ Breestraat, оставшись безъ крова, безъ гроша, но удовлетворивъ своихъ кредиторовъ, ничто уже не можетъ его спасти: ни талантъ, ни былая слава. Его слѣдъ стирается, о немъ забываютъ, и онъ сразу затеривается въ той темной, полной будничныхъ заботъ жизни, изъ которой онъ, по правдѣ сказать, никогда не выходилъ.

Какъ видите, то былъ совсѣмъ особенный человѣкъ, мечтатель, можетъ быть, молчальникъ, хотя его лицо производитъ противоположное впечатлѣніе; то былъ, вѣроятно, характеръ неровный и нѣсколько суровый, напряженный, рѣзкій, не любящій противорѣчій, не поддающійся чужимъ доводамъ, въ сущности неустойчивый, но отлившійся въ опредѣленныя формы и, во всякомъ случаѣ, оригинальный. Если онъ былъ знаменитъ, обласканъ и прославленъ вначалѣ, на зло своимъ завистникамъ, близорукимъ и слабоумнымъ педантамъ, то они достаточно отомстили ему, когда онъ сошелъ со сцены.

Что касается его техники, то онъ писалъ, рисовалъ и гравировалъ, какъ никто. Его произведенія по

пріемамъ работы были настоящими загадками. Имъ восхищались не безъ нѣкотораго безпокойства; за нимъ слѣдовали, не вполнѣ его понимая. Именно во время работы онъ имѣлъ видъ алхимика. Когда онъ стоялъ за своимъ мольбертомъ, держа въ рукахъ клейкую палитру, откуда исходило столько тяжелыхъ и столько едва уловимыхъ красокъ, или когда онъ нагибался надъ своими мѣдными досками и гравировалъ, нарушая всѣ правила,—невольно хотѣлось найти на концѣ его иглы или кисти разгадку самыхъ глубокихъ тайнъ. Его манера была такъ нова, что она сбивала съ толку сильные умы и приводила въ восторгъ простыхъ людей. Все, что было юнаго, отважнаго, свободнаго и вѣтренаго среди молодыхъ художниковъ, бѣжало къ нему. Его собственные ученики были посредственностями: а ученики его учениковъ представляли полное убожество. И что особенно удивительно, если вспомнить его систему обученія по кельямъ: ни одинъ изъ нихъ не сохранилъ вполнѣ свою самобытность. Они подражали ему, какъ никогда не подражали своему учителю самые рабскіе копировальщики, и, разумѣется, переняли у него только самыя худшія стороны его манеры.

Былъ ли онъ ученъ, образованъ? Или хотя бы просто сколько-нибудь начитанъ? Одни говорятъ, что да, потому что онъ любилъ эффектныя сцены, касался исторіи, миѳологіи, христіанскихъ догматовъ. Другіе думаютъ, что нѣтъ, потому что при изслѣдованіи его домашней обстановки въ ней нашли безчисленное множество гравюръ и почти ни одной книги. Былъ ли онъ, наконецъ, философомъ въ томъ смыслѣ, какой придаютъ слову ф и л о с о ф с т в о в а т ь? Какъ отозвался онъ на дѣло реформаціи? Способствовалъ ли онъ, какъ рѣшили въ наши дни, своими твореніями разрушенію догматовъ и обнаруженію чисто человѣческихъ сторонъ Евангелія? Сказалъ ли онъ свое обдуманное слово въ политическихъ, религіозныхъ и соціальныхъ вопросахъ, которые такъ долго потрясали его страну и, къ счастью, были, наконецъ, разрѣшены? Онъ писалъ нищихъ, обездоленныхъ, оборванцевъ чаще, чѣмъ богатыхъ, евреевъ чаще, чѣмъ христіанъ; значитъ ли это, что онъ испытывалъ къ угнетен-

нымъ классамъ нѣчто большее, чѣмъ простое пристрастіе живописца? Все это болѣе чѣмъ гадательно, и я не вижу необходимости еще больше углублять и безъ того уже глубокую тему и нагромождать гипотезу на гипотезу.

Во всякомъ случаѣ, несомнѣнно, что Рембрандта очень трудно отдѣлить отъ умственнаго и моральнаго движенія его страны и его эпохи, и что онъ дышалъ и жилъ роднымъ воздухомъ Голландіи семнадцатаго вѣка. Если бы онъ явился раньше, онъ былъ бы необъяснимъ; если бы онъ родился гдѣ-нибудь въ другомъ мѣстѣ, то еще страннѣе была бы та роль, которую ему приписываютъ: роль кометы, свершающей свой путь внѣ орбиты современнаго искусства; если бы онъ явился позже, за нимъ не было бы огромной заслуги, состоявшей въ томъ, что онъ завершилъ прошлое и открылъ одну изъ великихъ дверей будущаго. Во всѣхъ отношеніяхъ онъ обманулъ очень многихъ. Какъ человѣкъ, онъ былъ лишенъ внѣшнихъ манеръ, откуда заключили, что онъ грубъ. Какъ ученый, онъ разстроилъ не одну систему, откуда заключили, что онъ недостаточно ученъ. Какъ человѣкъ вкуса, онъ погрѣшилъ противъ всѣхъ общепризнанныхъ правилъ, откуда заключили, что у него нѣтъ вкуса. Какъ художникъ, влюбленный въ прекрасное, онъ представлялъ земныя вещи въ уродливыхъ образахъ. Не замѣтили, что у него другія задачи. Однимъ словомъ, какъ бы сильно его ни восхваляли, съ какой бы злобой его ни хулили, какъ бы пристрастно о немъ ни судили, и въ дурную, и въ хорошую сторону, не понимая его натуры,—никто не догадывался, въ чемъ его истинное величіе.

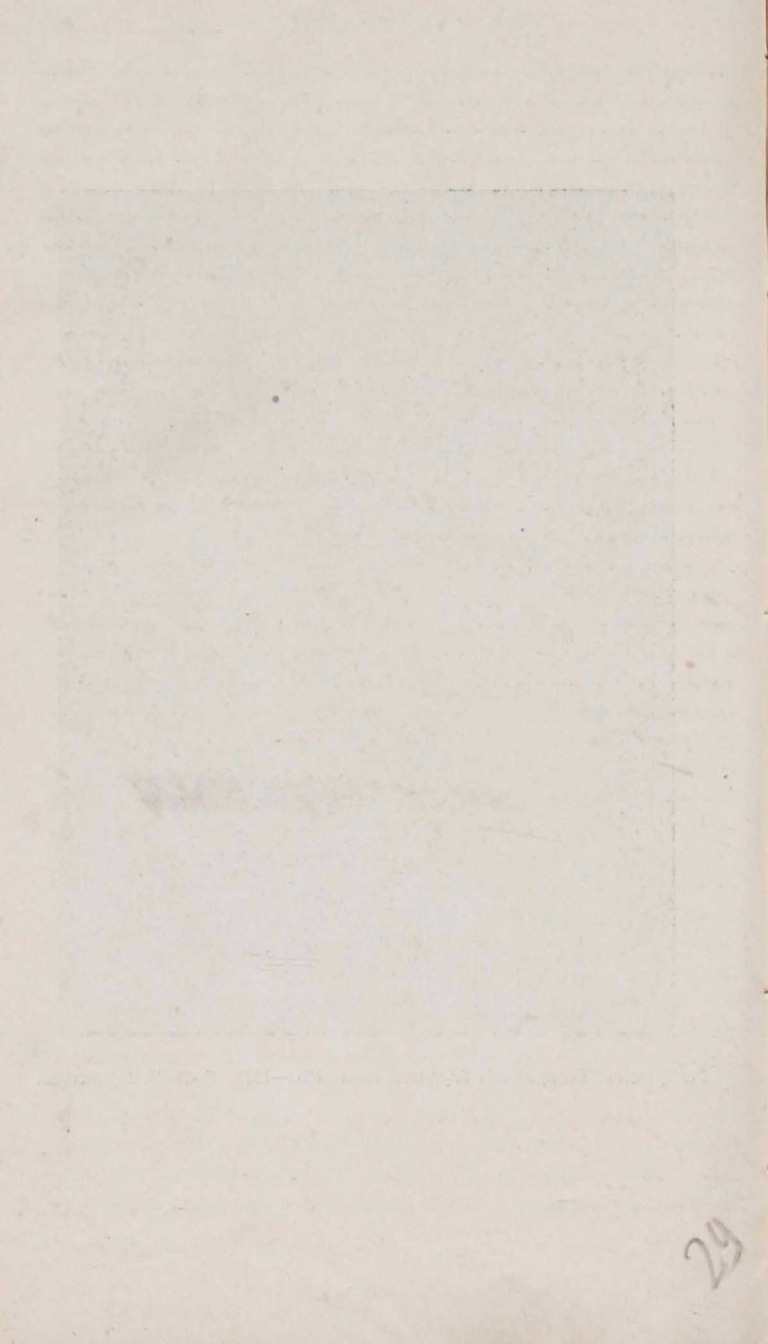
Замѣтьте, что онъ наименѣе голландецъ среди всѣхъ голландскихъ художниковъ, и что если онъ принадлежитъ своему времени, то далеко не во всемъ. Того, что наблюдали его соотечественники, онъ не видитъ; то, отъ чего они бѣгутъ, привлекаетъ его. Они окончательно распростились съ басней—онъ возвращается къ ней; съ Библіей—онъ пишетъ къ ней иллюстраціи; съ Евангеліемъ—онъ упивается имъ. Онъ облекаетъ ихъ въ свою личную форму, но онъ извлекаетъ изъ

нихъ новый смыслъ, единственный и для всѣхъ понятный. Онъ грезитъ о Св. Симеонѣ, о Іаковѣ и Лаванѣ, о Блудномъ сынѣ, о Товіи, объ Апостолахъ, о Святомъ Семействѣ, о Царѣ Давидѣ, о Голгоѳѣ, о Самаритянинѣ, о Лазарѣ, объ Евангелистахъ. Его мысли вращаются вокругъ Іерусалима, Эммауса, на каждомъ шагу чувствуется, что его соблазняетъ синагога. Эти священныя темы являются ему въ безымянной обстановкѣ, въ обличіи, лишенномъ всякаго здраваго смысла. Задумывая ихъ и давая имъ выраженіе, онъ такъ же мало заботится о традиціи, какъ и о бытовой правдѣ. И все-таки, такъ велика творческая сила этого столь своеобразнаго, столь индивидуальнаго духа, что онъ даетъ всѣмъ своимъ темамъ общее выраженіе и внутренній типическій смыслъ, котораго не всегда достигаютъ великіе мыслители или эпическіе художники.

Я уже говорилъ въ этомъ изслѣдованіи, что его принципъ состоялъ въ томъ, чтобы извлекать изъ вещей одинъ изъ составныхъ элементовъ или, вѣрнѣе, отвлекаться отъ всѣхъ остальныхъ, чтобы отчетливо уловить одинъ изъ нихъ. Такимъ образомъ онъ во всѣхъ своихъ работахъ является аналитикомъ, дистилляторомъ, или, выражаясь болѣе благородно, метафизикомъ въ еще большей степени, чѣмъ поэтомъ. Никогда реальность не поражала его, какъ цѣлое. Судя по тому, какъ онъ изображалъ тѣло, можно подумать, что онъ совсѣмъ не интересовался внѣшними формами. Онъ любилъ женщинъ и видѣлъ ихъ всегда обезображенными, любилъ ткани и никогда не воспроизводилъ ихъ; но если у него не было граціи, красоты, чистыхъ линій, изящества, то зато онъ изображалъ нагое тѣло такимъ гибкимъ, округленнымъ, упругимъ, съ такой любовью къ предмету, съ такимъ пониманіемъ живого существа, что это будетъ всегда приводить въ восторгъ спеціалистовъ. Онъ разлагалъ и возстановлялъ все, краски такъ же, какъ и свѣтъ, и, удаляя такимъ образомъ изъ явленій все, что въ нихъ есть множественнаго, сгущая все, что разсѣяно, онъ достигалъ того, что рисовалъ безъ контуровъ, дѣлалъ



Рембрандтъ. Возвращеніе блуднаго сына. 1688—1689. С.-П.-Б. Эрмитажъ.



портреты почти безъ видимыхъ чертъ, писалъ безъ колорита, сосредоточивалъ весь солнечный свѣтъ въ одномъ лучѣ. Невозможно въ пластическомъ искусствѣ итти дальше въ стремленіи познать бытіе, какъ таковое. Вмѣсто физической красоты онъ даетъ внутреннее содержаніе, вмѣсто воспроизведенія вещей—ихъ почти полное преображеніе, вмѣсто изслѣдованія—отвлеченныя построенія психолога, вмѣсто отчетливаго, ученаго или наивнаго наблюденія—взглядъ мечтателя и видѣнія столь осязательныя, что онъ самъ готовъ въ нихъ повѣрить. Благодаря этой способности двойного зрѣнія, этой интуиціи сомнамбула, онъ въ области сверхъестественнаго видитъ дальше кого бы то ни было. Жизнь, которую онъ прозрѣваетъ въ своихъ грезахъ, носитъ на себѣ какую-то печать нездѣшняго міра, въ сравненіи съ которымъ дѣйствительность тускнѣетъ и становится почти холодной. Посмотрите въ Луврѣ его Портретъ женщины, висящій въ нѣсколькихъ шагахъ отъ Любовницы Тиціана. Сравните эти два существа, вникните, какъ слѣдуетъ, въ обѣ картины, и вы поймете глубокое различіе обоихъ умовъ. Его идеалъ, къ которому онъ стремится, какъ во снѣ, съ закрытыми глазами, это — свѣтъ: ореолъ вокругъ предметовъ, фосфорическое сіяніе на черномъ фонѣ. Его влечетъ къ тому, что смутно, неопредѣленно, составлено изъ неуловимыхъ очертаній, готовыхъ исчезнуть, прежде чѣмъ ихъ закрѣпятъ, что призрачно и ослѣпительно. Остановить видѣніе, положить его на полотно, дать ему форму и рельефъ, сохранить ему его хрупкую ткань, вернуть ему блескъ и достигнуть того, чтобы въ результатѣ получилась основательная и сильная картина, не менѣе реальная, чѣмъ всякая другая, и могущая выдержать сравненіе съ Рубенсомъ, Тиціаномъ, Веронезе, Джорджоне, фанъ Дейкомъ,—вотъ къ чему стремился Рембрандтъ. Достигъ ли онъ этого? Голосъ всего міра рѣшилъ этотъ вопросъ.

Еще одно, послѣднее замѣчаніе. Поступимъ, какъ поступалъ онъ самъ: извлечемъ изъ этого столь обширнаго творчества и этого многограннаго генія то, что составляетъ его сущность, разложимъ его на составные

элементы и, отвлекаясь отъ его палитры, кисти, масляныхъ красокъ, прозрачныхъ тоновъ, грунтовки, всего аппарата художественныхъ средствъ,—мы въ концѣ-концовъ придемъ къ тому, что откроемъ его художественную сущность въ гравюрѣ. Рембрандтъ весь въ своихъ офортахъ. Его умъ, замыслы, фантазіи, грезы, здравый смыслъ, химеры, умѣнье передавать непередаваемое, открывать реальность въ небытіи,—все это обнаруживается въ его двадцати офортахъ, которые предвѣщаютъ всего художника,—болѣе того,—объясняютъ его. То же мастерство, тѣ же тенденціи, та же небрежность, та же настойчивость, та же необычность пріемовъ, то же отчаяніе и та же внезапная удача въ выраженіи. Если вникнуть въ нихъ, какъ слѣдуетъ, то, на мой взглядъ, нѣтъ никакой разницы между луврскимъ Товіемъ и любой гравюрой Рембрандта. Нѣтъ никого, кто не поставилъ бы его, какъ гравера, выше всѣхъ граверовъ. Не заходя такъ далеко, когда рѣчь идетъ о Рембрандтѣ, какъ о живописцѣ, было бы все же не безполезно чаще вспоминать Листъ въ сто флориновъ, когда не сразу понимаешь его картины. Тогда стало бы ясно, что всѣ шлаки, неизбѣжно связанные съ этимъ труднѣйшимъ въ мірѣ искусствомъ, ничѣмъ не портятъ того невыразимо прекраснаго пламени, которое горитъ въ немъ, и я думаю, что всѣ названія, которыя давали Рембрандту, перемѣнили бы тогда на другія, противоположныя.

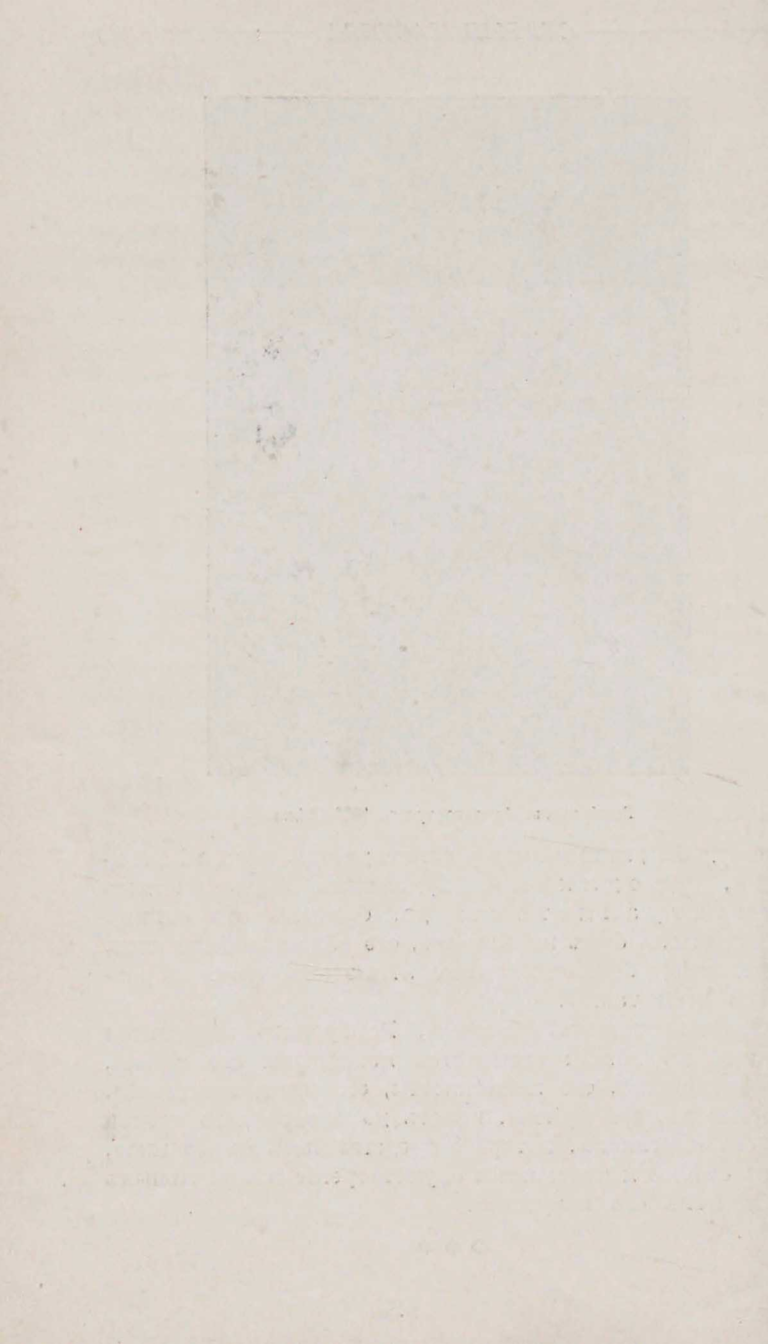
Поистинѣ, это былъ умъ, которому были даны глаза нетопыря и ловкая, но не слишкомъ искусная рука. Его мучительныя исканія исходили отъ его живого и свободнаго духа. Этотъ изобразитель нездѣшняго міра, этотъ прозорливецъ и любитель маскарадныхъ переодѣваній; ученый, проникнутый противорѣчіями; человѣкъ низшаго общества и высокаго полета; ночная бабочка, летящая на то, что блеститъ; душа столь воспріимчивая къ однимъ формамъ жизни и столь равнодушная къ другимъ; пылъ безъ нѣжности; влюбленность безъ видимой страсти; натура, сотканная изъ контрастовъ, противорѣчій и двусмысленностей, сильно чувствующая и мало краснорѣчивая, любящая и мало привлекательная; человѣкъ, такъ богато одаренный и такъ обижен-



Рембрандтъ. Авто-портретъ. 1657. Вѣна.

ный судьбой; мнимый матеріалистъ; этотъ тривіальный, уродливый художникъ былъ чистымъ спиритуалистомъ; да, скажемъ это однимъ словомъ: онъ былъ идеологомъ, его областью были идеи, и ихъ языкъ былъ его языкомъ. Въ этомъ ключъ къ разгадкѣ всей тайны.

Понятый такимъ образомъ, Рембрандтъ становится яснымъ до конца: становятся понятными его жизнь, его творчество, его наклонности, его идеи, его поэзія, его методъ, его пріемы, вплоть до прозрачнаго налета на его картинахъ, который представляетъ не что иное, какъ смѣлое и изысканное одухотвореніе матеріальныхъ элементовъ его искусства.



БЕЛЬГІЯ.

387

Брюгге.

Я возвращаюсь черезъ Гентъ и Брюгге. Собственно говоря, я долженъ былъ бы начать свое путешествіе отсюда, если бы захотѣлъ писать связную исторію нидерландскихъ школъ; но хронологическій порядокъ не имѣетъ никакого значенія для этихъ очерковъ, въ которыхъ, какъ вы замѣтили, нѣтъ ни плана, ни метода. Я подымаюсь по рѣкѣ, вмѣсто того, чтобы спускаться по ней. Я слѣдовалъ по ея теченію несистематично, порой небрежно, часто оставляя пробѣлы. Я даже покинулъ ее довольно далеко отъ ея устья и не показалъ вамъ ея конца, потому что, начиная съ извѣстнаго пункта, она становится незначительной и теряется въ этой незначительности. Теперь мнѣ хочется вообразить себя у ея истоковъ и взглянуть, какъ брызжетъ первая волна кристально-чистыхъ вдохновеній, изъ которой вышло все огромное движеніе сѣвернаго искусства.

Другія страны, другія времена, другія идеи. Я покидаю Амстердамъ и голландскій семнадцатый вѣкъ. Я разстаюсь со школой послѣ періода ея великаго расцвѣта: допустимъ, что это происходитъ въ 1670 году, за два года до убійства братьевъ де Виттъ и наслѣдственнаго штатгальтерства будущаго короля англійскаго, Вильгельма III. Кто еще остается въ живыхъ къ этому времени изъ всѣхъ прекрасныхъ живописцевъ, которые, какъ мы видѣли, родились въ первыя тридцать лѣтъ этого столѣтія? Великіе мастера умерли или скоро умрутъ, предупреждая Рембрандта или слѣдуя за нимъ. Остаются одни старики, заканчивающіе свое поприще. Въ 1683 году мы не находимъ уже никого, кромѣ фанъ деръ Гейдена и фанъ деръ Неера, которые вдвоемъ представляютъ цѣлую угасшую школу. Наступаетъ царство Темпеста, Миньоновъ, Нетчеровъ, Лерессовъ и фанъ деръ Верфовъ. Все кончено. Я проѣзжаю черезъ Антвер-

пенъ. Я снова вижу тамъ Рубенса, невозмутимаго и всеобъемлющаго, какъ великій духъ, который въ самомъ себѣ заключаетъ добро и зло, движеніе впередъ и упадокъ, и который своей жизнью замыкаетъ двѣ эпохи: предыдущую и свою собственную. Какъ и послѣ Рембрандта, послѣ него являются люди, которые плохо его понимаютъ, не имѣютъ силъ слѣдовать за нимъ и компрометтируютъ его. Рубенсъ помогаетъ мнѣ перейти отъ семнадцатаго вѣка къ шестнадцатому. Мы минуемъ вѣкъ Людовика XIII, Генриха IV, инфанты Изабеллы, эрцгерцога Альберта; минуемъ, далѣе, герцога Пармскаго, герцога Альбу, Филиппа II, Карла Пятаго.

Мы поднимаемся еще выше по потоку политики, нравовъ и живописи. Карлъ Пятый еще не родился и не скоро родится; его отецъ точно также. Его бабка Марія Бургундская была молодой дѣвушкой двадцати лѣтъ, а его прадѣдъ Карлъ Смѣлый только что умеръ въ Нанси, когда въ Брюгге рядомъ несравненныхъ шедевровъ закончился тотъ изумительный періодъ, который лежитъ между первыми выступленіями фанъ Эйковъ и исчезновеніемъ, или, по крайней мѣрѣ, предполагаемымъ отъѣздомъ изъ Фландріи Мемлинга. Находясь между двумя городами, Гентомъ и Брюгге, и между двумя именами, которыя больше всего ихъ прославляютъ новизной своихъ замысловъ и миролюбивымъ складомъ своего генія,—я стою между новымъ міромъ и средними вѣками и весь полонъ воспоминаній о маломъ дворѣ французскаго короля и большомъ дворѣ герцога Бургундскаго, о Людовикѣ XI, который хочетъ создать Францію, и Карлѣ Смѣломъ, который мечтаетъ о ея разрушеніи, о Комминѣ, историкѣ-дипломатѣ, который переходитъ отъ одного дома къ другому. Нѣтъ надобности разсказывать вамъ объ этихъ временахъ насилія и коварства, тонкой политики и дикой дѣйствительности, вѣроломства, предательствъ, клятвопреступленій, возстаній въ городахъ, рѣзни на поляхъ битвъ, демократическихъ усилій и феодальнаго гнета, умственной полукультуры неслыханнаго великолѣпія. Вспомните только высшее общество Бургундіи и Фландріи, гентскій дворъ, съ его роскошными костюмами и утонченными

манерами, въ сущности, такой распущенный, грубый и неряшливый, суевѣрный и развратный, языческій въ своихъ празднествахъ и, несмотря ни на что, набожный. Посмотрите на церковныя торжества, на торжества придворныя, на парады, на карусели, на пиры съ ихъ обжорствомъ, на сценическія представленія съ ихъ фривольностями, на золото церковныхъ облаченій, золото военныхъ доспѣховъ, золото туникъ, на драгоцѣнные камни, жемчугъ, алмазы; вообразите за всѣмъ этимъ состояніе душъ, и изъ всей этой картины, къ которой нечего прибавить болѣе, запомните лишь то, что большинство основныхъ добродѣтелей было тогда чуждо человѣческой совѣсти: прямодушіе, искреннее уваженіе къ святынѣ, чувство долга, любовь къ родинѣ и, какъ у женщинъ, такъ и у мужчинъ, чувство стыда. Вотъ что надо помнить прежде всего, когда наблюдаешь среди этого блестящаго и чудовищнаго общества неожиданный расцвѣтъ искусства, которое, казалось бы, должно было выражать его моральную сущность въ ея внѣшнихъ проявленіяхъ.

Въ 1420 году фанъ Эйки водворяются въ Гентѣ. Губертъ, старшій изъ братьевъ, приступаетъ къ созданію грандіознаго складня Св. Бавона: ему принадлежитъ самый замыселъ, онъ составляетъ планъ, выполняетъ часть его и умираетъ за работой въ 1426 году.

Янъ, его младшій братъ и ученикъ, продолжаетъ его трудъ, оканчиваетъ его въ 1432 году, основываетъ въ Брюгге школу, которая носитъ его имя, и умираетъ тамъ же 9 іюля 1440 года. За двадцать лѣтъ человѣческій духъ въ лицѣ этихъ двухъ людей нашелъ въ живописи средство для самаго идеальнаго выраженія своихъ вѣрованій, для самаго характернаго изображенія лицъ, для воплощенія,—не самаго благороднаго, но перваго и правильнаго,—тѣлесныхъ формъ, для передачи вѣрными красками неба, воздуха, одеждъ, всего богатства внѣшняго міра; онъ создалъ живое искусство, изобрѣлъ или усовершенствовалъ его механизмъ, установилъ языкъ и создалъ безсмертныя произведенія. Все, что надо было сдѣлать, было сдѣлано. Вся историческая роль фанъ деръ Вейдена сводится къ тому, что онъ



Г. и Я. фанъ-Эйки. Адамъ. Брюссель.

пытается въ Брюсселѣ осуществить то, что такъ изумительно выполнено въ Гентѣ и Брюгге,- что впослѣдствіи онъ отправляется въ Италію, популяризируетъ тамъ пріемы и духъ фламандскаго искусства, а, главное, оставляетъ среди своихъ твореній одинъ несравненный шедевръ: ученика, котораго звали Мемлингъ.

Откуда явились фанъ Эйки, когда они основались въ Гентѣ, сдѣлавшись центромъ уже существовавшей тогда корпораціи художниковъ? Что принесли они съ собою? И что нашли въ Гентѣ? Какое значеніе имѣютъ ихъ открытія въ области примѣненія масляныхъ красокъ? Какова была, наконецъ, роль каждаго изъ братьевъ въ созданіи величественнаго Пасхальнаго Агнца? Всѣ эти вопросы ставились, дѣлались предметомъ обсужденія и очень плохо разрѣшались. Что касается до распредѣленія труда между братьями, то вѣроятнѣе всего, что Губерту принадлежитъ самый замыселъ и что онъ написалъ верхнія части, крупныя фигуры Бога Отца, Дѣвы, Св. Іоанна, и навѣрное также Адама и Евы съ ихъ тщательно отдѣланной и нескромной наготой. Онъ создалъ женскій и въ особенности мужской типъ, послужившій образцомъ для его брата.

Онъ украсилъ лица героическими бородами, которыхъ не носили въ обществѣ того времени; онъ нарисовалъ полные овалы, — съ широко раскрытыми глазами, пристальными взглядами, кроткими и дикими въ одно и то же время, курчавыми бородами, вьющимися волосами, — надменныя и гнѣвныя лица съ рѣзкими линіями рта,—словомъ, всю совокупность чертъ, наполовину византійскихъ, наполовину фламандскихъ, столь сильно запечатлѣнныхъ духомъ времени и мѣста. Богъ Отецъ въ сверкающей тіарѣ, съ ниспадающей перевязью, въ жреческихъ одеждахъ, съ осанкой первосвященника, является какъ бы двойнымъ изображеніемъ божественной идеи, какъ она была представлена на землѣ двумя своими грозными воплощеніями: имперіей и папствомъ.



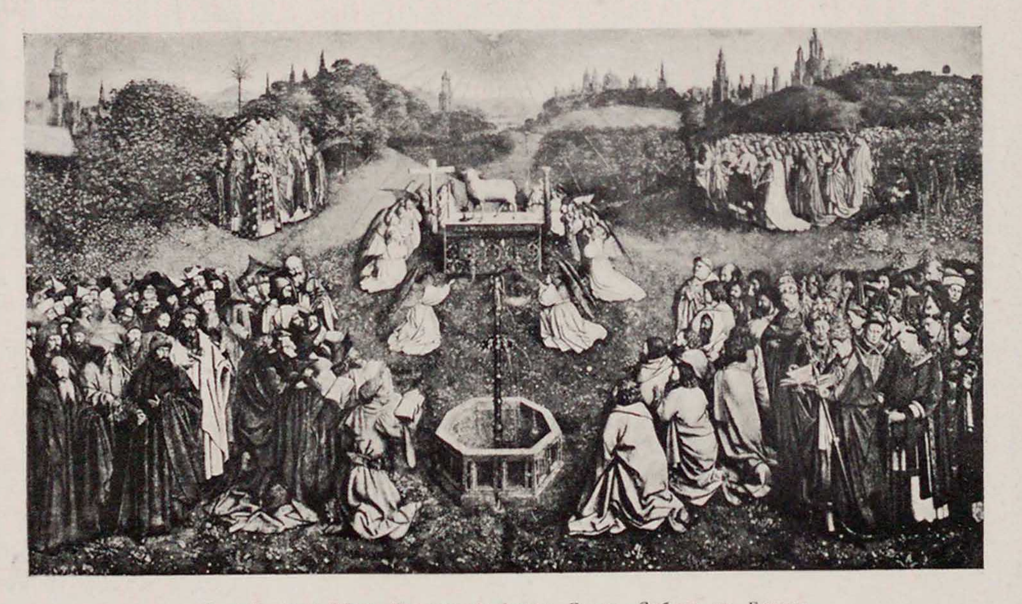
Г. и Я. фанъ-Эйки. Ева.
Брюссель.

Св. Дѣва изображена уже въ плащѣ съ застежками, въ нарядномъ платьѣ, съ выпуклымъ лбомъ, съ очень жизненнымъ выраженіемъ лица и безъ слѣда той граціи, которую нѣсколько лѣтъ спустя будетъ придавать Янъ всѣмъ своимъ мадоннамъ. Св. Іоаннъ—человѣкъ безъ опредѣленнаго общественнаго положенія и типа; онъ не находитъ мѣста на той соціальной лѣстницѣ, на которой бралъ свои фигуры этотъ художникъ-

наблюдатель. Выбитый изъ колеи, худой, длинный, болѣзненный, имѣющій видъ страдальца, истомленнаго и изголодавшагося, онъ нѣсколько смахиваетъ на бродягу. Что касается до нашихъ прародителей, то ихъ надо видѣть въ Брюсселѣ на подлинныхъ панно, которыя показались слишкомъ обнаженными для капеллы, а не въ копіяхъ, сдѣланныхъ для Св. Бавона, гдѣ они еще болѣе странны со своими черными кожаными передниками. Не ищите въ нихъ, разумѣется, ничего, что напоминало бы Сикстинскую капеллу или фрески Ватикана. Это два дикихъ существа, волосатыхъ, вышедшихъ изъ какихъ-то первобытныхъ лѣсовъ, безобразныхъ, при чемъ это безобразіе нисколько ихъ не смущаетъ, съ раздутымъ туловищемъ, съ тощими ногами. Ева къ тому же съ большимъ животомъ, слишкомъ прозрачнымъ символомъ ея перваго материнства. Все это, въ своей наивной причудливости, сильно, грубо и чрезвычайно внушительно. Линіи рѣзки, письмо твердое, гладкое и полное, краски отчетливы, строги, ровны, и умѣренно блестящи; блескъ, основательность и смѣлость колорита уже предвѣщаютъ будущую школу Брюгге.

Если,—что всего вѣроятнѣе,—Янъ фанъ Эйкъ авторъ центральнаго панно и нижнихъ створъ Св. Бавона, отъ которыхъ до насъ дошли, къ сожалѣнію, только копіи, сдѣланныя черезъ сто лѣтъ Кокси, то ему оставалось лишь развиваться въ духѣ и сообразно съ манерой своего брата. Онъ прибавилъ къ этому отъ себя бо̀льшую жизненность лицъ, бо̀льшую человѣчность выраженія, бо̀льшую роскошь и точность въ изображеніи зданій, тканей, позолоты, и, что всего важнѣе, онъ ввелъ воздухъ, цвѣтущія поля, голубоватыя дали. Наконецъ, если его братъ изображалъ свои сюжеты на византійскомъ фонѣ, среди миѳическаго блеска, то онъ снизошелъ до уровня земныхъ горизонтовъ.

Промчались вѣка. Христосъ родился и умеръ. Дѣло искупленія свершилось. Вы хотите знать, какъ въ пластической формѣ изобразилъ это великое таинство Янъ фанъ Эйкъ, не какъ иллюстраторъ требника, а какъ истинный художникъ? Вотъ какъ: широкая поляна,



Г. и Я. фанъ-Эйки. Поклоненіе Агнцу. Гентъ. Соборъ св. Бавона.

393

30

вся блещущая весенними цвѣтами; впереди Источникъ жизни, красивый водометъ, струи котораго падаютъ въ мраморный бассейнъ; посрединѣ алтарь, покрытый пурпуромъ, а на алтарѣ Бѣлый агнецъ; вокругъ него, тѣснымъ кольцомъ, гирлянда маленькихъ ангеловъ съ крылышками; почти всѣ они въ бѣломъ, кое-гдѣ съ блѣдно-голубымъ и сѣровато-розовымъ оттѣнками. Благодаря широкой полосѣ пустого пространства величавый символъ кажется одинокимъ, и на полянѣ, по которой не ступала ничья нога, видна только темная зелень густой травы и сотнями мелькаютъ бѣлыя звѣзды полевыхъ маргаритокъ. Переднiй планъ слѣва занятъ колѣнопреклоненными пророками и очень многочисленной группой стоящихъ людей. Тутъ всѣ тѣ, кто увѣровалъ прежде другихъ и возвѣстилъ пришествiе Христа, а также язычники, ученые, философы, невѣрующiе, начиная съ древнихъ бардовъ и вплоть до гентскихъ бюргеровъ; густыя бороды, курносыя лица, искривленные гримасой рты, въ общемъ вполнѣ живыя физiономiи; довольно однообразные жесты и позы; всего около двадцати фигуръ, олицетворяющихъ моральный мiръ временъ Христа и позднѣйшихъ эпохъ, изображенныхъ отдѣльно отъ исповѣдниковъ новой вѣры. Тѣ, кто еще сомнѣвается, колеблются въ раздумьи, тѣ, кто отрицалъ,—смущены, пророки ликуютъ въ экстазѣ. Переднiй планъ справа соотвѣтствуетъ лѣвому; и эта симметрiя умышленна: безъ нея не было бы ни величiя въ замыслѣ, ни гармонiи въ построенiи: планъ этотъ занятъ группой изъ двѣнадцати апостоловъ, стоящихъ на колѣнахъ, и внушительнымъ собранiемъ истинныхъ служителей Евангелiя, священниковъ, аббатовъ, епископовъ и папъ: все это безбородыя, жирныя, блѣдныя и спокойныя лица; ихъ взглядъ скользитъ мимо зрителя; они не знаютъ сомнѣнiй, и возсылаютъ свои молитвы, испытывая полное блаженство; они великолѣпны въ своихъ красныхъ одеждахъ, золотыхъ ризахъ и митрахъ, съ золотыми посохами и затканными золотомъ эпитрахилями; все это усѣяно жемчугами, рубинами, изумрудами, — сверкающими драгоцѣнностями, которыя играютъ на пылающемъ пурпурѣ,—любимомъ

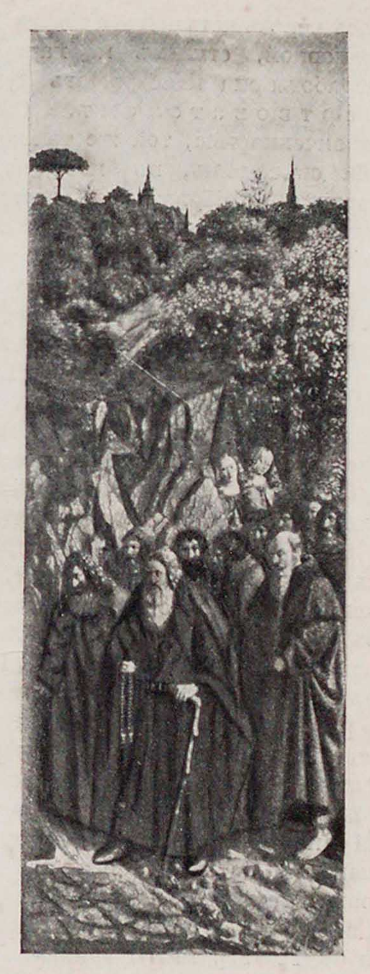


Г. и Я. фанъ-Эйки Рыцари Христовы. Берлинъ.

цвѣтѣ фанъ Эйка. На третьемъ планѣ, далеко позади Агнца, на высокомъ холмѣ, теряющемся на горизонтѣ, — зеленый лѣсъ, роща померанцевъ, розъ и миртъ; изъ нея выходятъ: справа—шествіе Мучениковъ, а слѣва—Праведницъ, съ розами въ волосахъ и пальмами въ рукахъ. Всѣ онѣ въ одеждахъ нѣжныхъ цвѣтовъ: въ блѣдноголубыхъ, синихъ, розовыхъ и сиреневыхъ. Мученики, по большей части епископы, одѣты въ голубые плащи, и нѣтъ ничего изысканнѣе впечатлѣнія, производимаго двумя этими процессіями, далекими, тонкими, отчетливыми, живыми, выдѣляющимися пятнами свѣтлой или темной лазури на строгомъ фонѣ священнаго лѣса. Еще дальше—линія болѣе темныхъ холмовъ, за ними Іерусалимъ, изображенный въ видѣ силуэта города или, вѣрнѣе, въ видѣ церковныхъ колоколенъ, высокихъ башенъ и шпицовъ, наконецъ, на самомъ послѣднемъ планѣ—далекія синія горы. На небѣ та дѣвственная ясность, которая соотвѣтствуетъ такому моменту. Блѣдно-голубое, съ легкимъ ультрамариновымъ оттѣнкомъ наверху, оно исполнено перла-

мутровой бѣлизны, утренней четкости и поэтическаго дыханія чудной зари.

Таково въ холодномъ изложеніи, или, вѣрнѣе, искаженіи, центральное панно и главная часть этого колоссальнаго складня. Далъ ли я вамъ представленіе о немъ? Нисколько. Умъ можетъ безъ конца останавливаться передъ нимъ, безъ конца погружаться въ него, никогда не доходя до дна того, что онъ выражаетъ или вызываетъ. Глазъ точно также можетъ восхищаться имъ, не исчерпывая чрезвычайнаго богатства тѣхъ радостей и тѣхъ уроковъ, которые онъ намъ даетъ. Небольшая картина Волхвы въ Брюсселѣ — только прелестная бездѣлушка по сравненію съ этимъ огромнымъ напряженіемъ душевныхъ силъ и техническихъ дарованій по истинѣ великаго человѣка.

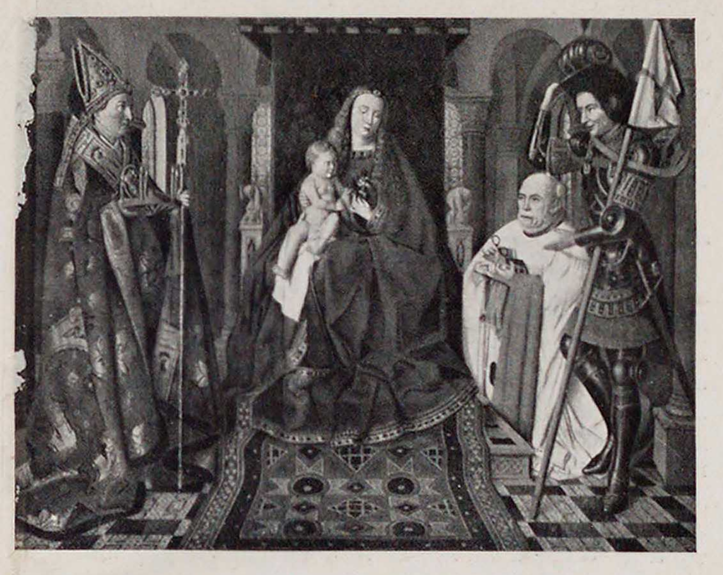


Г. и Я. фанъ-Эйки. Отшельники. Берлинъ.

Послѣ этого остается внимательно изучить Дѣву и Св. Донаціана въ Брюггскомъ музеѣ. Эта картина, копія съ которой находится въ Антверпенскомъ музеѣ, является наиболѣе значительнымъ изъ всего, созданнаго фанъ Эйкомъ, по крайней мѣрѣ, по размѣрамъ фигуръ. Она относится къ 1436 году, слѣдовательно, появи-

лась черезъ четыре года послѣ Мистическаго Агнца. Об становкой, стилемъ и характеромъ формы, красок и работы она напоминаетъ луврскую Св. Дѣву с жертвователемъ. Она отличается той же законченностью, той же тонкостью наблюденія. Наивная свѣто-тѣнь, въ которую погружена небольшая картина въ Луврѣ, ея совершенная вѣрность правдѣ и полная идеализація всѣхъ вещей, достигнутая тщательностью работы, красотой линій, неподражаемой прозрачностью красокъ, смѣсь кропотливой наблюдательности и видѣній, прозрѣваемыхъ сквозь туманъ полутѣней,— все это высокія достоинства, которыхъ достигаетъ, но не превосходитъ картина Брюггскаго музея. Только въ ней шире размахъ, все болѣе зрѣло, болѣе величаво задумано, построено и написано, что̀ дѣлаетъ это произведеніе болѣе капитальнымъ и вводитъ его цѣликомъ въ кругъ требованій современнаго искусства, которымъ оно удовлетворяетъ вполнѣ.

Св. Дѣва некрасива. Дитя, рахитическій младенецъ, съ рѣдкими волосами, представляющій буквальную копію съ какого-то изможденнаго ребенка, держитъ въ рукахъ букетъ цвѣтовъ и ласкаетъ попугая. Направо отъ Дѣвы—Св. Донаціанъ въ золотой митрѣ, въ голубой мантіи; налѣво, замыкая полотно, Св. Георгій, красивый юноша, какое-то двуполое су щество въ латахъ изъ вороненой стали, подымает шлемъ, со страннымъ видомъ привѣтствуетъ Бог Младенца и улыбается Ему. Мантенья, создавші Минерву, изгоняющую пороки, въ чеканеной бронѣ и золотомъ шлемѣ, съ прекраснымъ разгнѣваннымъ лицомъ, не могъ бы выгравироват Св. Георгія, о которомъ я говорю, болѣе крѣпкой иглой и болѣе твердыми штрихами, не могъ бы написать его такими красками. Между Дѣвой и Св. Георгіемъ стоитъ на колѣнахъ каноникъ Георгій де Пале (Van der Paele), даритель. Это, несомнѣнно, наиболѣе сильная часть картины. Онъ въ бѣломъ стихарѣ; въ своихъ сложенныхъ рукахъ, короткихъ, квадратныхъ, сморщенныхъ, онъ держитъ открытую книгу, перчатки, очки; съ лѣвой руки свѣшивается сѣрый мѣхъ.



Я. фонъ-Эйкъ. Мадонна Каноника фонъ деръ Пале 1436 Брюгге.

Это старецъ; у него лысая голова; мягкій пушокъ покрываетъ его виски, кости которыхъ рѣзко выступаютъ подъ тонкой кожей. У него толстая физіономія, подслеповатые глаза, сухія, жестокія, изрытыя, потревшіяся отъ старости мышцы. Это большое, дряблое морщинистое лицо—чудо по мѣткости рисунка и мастерству письма. Все искусство Гольбейна заключено въ немъ. Прибавьте къ этой сценѣ ея раму и обычную обстановку: тронъ, балдахинъ съ красными узорами на черномъ фонѣ, сложную архитектуру, темный мраморъ, кусокъ окна, черезъ чечевичныя стекла котораго проходитъ зеленоватый солнечный свѣтъ, свойственный картинамъ фанъ Эйка, мраморный паркетъ и подъ ногами Дѣвы превосходный персидскій коверъ, можетъ быть, слишкомъ точно скопированный, но, во всякомъ случаѣ, выдержанный, какъ и все остальное, въ строгомъ соотвѣтствіи со всей картиной. Тона величавы, тусклы и богаты, необыкновенно гармоничны и сильны.

Краски струятся потокомъ. Онѣ цѣльны, но мастерски составлены и съ еще большимъ мастерствомъ связаны тончайшими переходами. Когда сосредоточишься на этой картинѣ, то она, дѣйствительно заставляетъ забыть все на свѣтѣ и наводитъ на мысль что живопись уже сказала свое послѣднее слово и притомъ сказала его при самомъ своемъ возникновеніи.

А между тѣмъ, не мѣняя ни темы, ни манеры, Мемлингъ вскорѣ скажетъ нѣчто еще большее.

Исторія Мемлинга въ томъ видѣ, какъ ее передаетъ преданіе, оригинальна и трогательна. Молодой художникъ, послѣ смерти фанъ Эйка находившійся при дворѣ Карла Смѣлаго, можетъ быть, молодой солдатъ, участникъ швейцарскихъ и лотарингскихъ войнъ, сражавшійся при Грансонѣ и Мора, возвращался во Фландрію въ самомъ печальномъ положеніи; и въ одинъ январьскій вечеръ 1477 года, въ одинъ изъ тѣхъ ледяныхъ дней, которые послѣдовали за пораженіемъ при Нанси и смертью герцога, онъ постучался въ дверь госпиталя Св. Іоанна и попросилъ тамъ жилища, отдыха, хлѣба и ухода. Ему дали все это. Онъ оправился отъ усталости и отъ ранъ, и въ слѣдующемъ году принялся въ уединеніи этого гостепріимнаго дома въ монастырской тишинѣ, за Раку Св. Урсулы; затѣмъ написалъ Бракосочетаніе Св. Екатерины и другіе маленькіе двухстворчатые и трехстворчатые складни, находящіеся тамъ.

Къ сожалѣнію, этотъ красивый разсказъ оказался простой легендой, отъ которой надо отказаться. Согласно исторической правдѣ Мемлингъ былъ просто на-просто брюггскій бюргеръ, который занимался живописью, какъ многіе другіе, учился ей въ Брюсселѣ, писалъ уже въ 1472 году, жилъ довольно состоятельнымъ человѣкомъ на улицѣ Св. Георгія, а вовсе не въ госпиталѣ Св. Іоанна, и умеръ въ 1495 году. Его поѣздки въ Италію, его жизнь въ Испаніи, его смерть и погребеніе въ монастырѣ Мирафлореса,— что во всемъ этомъ соотвѣтствуетъ дѣйствительности и что нѣтъ? Разъ исчезъ цвѣтокъ легенды, съ остальнымъ уже не жаль распроститься. Тѣмъ не менѣе оста



Г. Мемлингъ. Мистическое бракосочетанiе св. Екатерины. Брюгге. Госпиталь св. Iоанна.



ется много загадочнаго въ воспитанiи, привычкахъ и дѣятельности этого человѣка, остается непостижимое чудо: самый характеръ его дарованiя, столь неожиданный въ то время и въ той средѣ.

Впрочемъ, несмотря на всѣ опроверженiя историковъ, хочется представлять себѣ Мемлинга пишущимъ именно въ госпиталѣ Св. Iоанна, въ которомъ сохранились его работы. И когда видишь ихъ внутри этого страннопрiимнаго дома, оставшагося неизмѣннымъ, среди этихъ крѣпкихъ стѣнъ, въ сыромъ, узкомъ, поросшемъ травой переулкѣ, въ двухъ шагахъ отъ старой церкви Богоматери,—тогда невольно начинаешь вѣрить, что онѣ родились именно здѣсь, а не въ какомъ-либо другомъ мѣстѣ.

Я ничего не скажу вамъ о Ракѣ Св. Урсулы, наиболѣе прославленномъ изъ всѣхъ произведенiй Мемлинга и ошибочно считающемся его шедевромъ. Это—миніатюра въ масляныхъ краскахъ, превосходно сдѣланная, очень свѣжая, мѣстами изысканная, мѣстами ребяческая, очаровательная по настроенiю, но, по правдѣ сказать, слишкомъ кропотливая. Въ этой картинѣ живопись не только не сдѣлала шага впередъ, но она прямо пошла бы назадъ по сравненiю съ фанъ Эйкомъ и даже фанъ деръ Вейденомъ (взгляните въ Брюсселѣ на два его складня и въ особенности на его Плачущую женщину), если бы Мемлингъ остановился на ней.

Бракосочетанiе Св. Екатерины является, наоборотъ, картиной огромной важности. Не знаю, означаетъ ли она техническiй прогрессъ по сравненiю съ фанъ Эйкомъ; это еще надо изслѣдовать; но, во всякомъ случаѣ, въ области чувства и идеала, она отмѣчена чисто личнымъ, чарующимъ вдохновенiемъ, котораго не было у фанъ Эйка и равнаго которому нѣтъ ни въ какомъ другомъ искусствѣ. Дѣва изображена посрединѣ, на эстрадѣ, гдѣ она возсѣдаетъ на престолѣ. Справа отъ нея—Св. Iоаннъ Предтеча и Св. Екатерина со своимъ символическимъ колесомъ, слѣва—Св. Варвара, а наверху—Даритель Янъ Флоренсъ, въ обычномъ костюмѣ брата госпиталя Св. Iоанна. На второмъ планѣ на-

ходятся апостолъ Іоаннъ и два ангела въ ризахъ. Я обхожу молчаніемъ Дѣву, которая гораздо выше по типу, чѣмъ Дѣвы фанъ Эйка, но гораздо ниже, чѣмъ портреты обѣихъ праведницъ.

Св. Екатерина одѣта въ длинное и узкое платье со шлейфомъ, съ золотыми узорами на черномъ фонѣ, съ рукавами изъ малиноваго бархата, съ узкимъ вырѣзаннымъ корсажемъ; маленькая золотая діадема, украшенная каменьями, облегаетъ ея выпуклый лобъ. Прозрачная, какъ вода, вуаль присоединяетъ къ бѣлизнѣ кожи блѣдность воздушной ткани. Нѣтъ ничего болѣе изысканнаго, чѣмъ это тонкое дѣтское и женственное лицо, обрамленное уборомъ изъ драгоцѣнныхъ камней и газа, и никогда художникъ, влюбленный въ женскія руки, не написалъ ничего болѣе совершеннаго по жесту, рисунку, изгибу, чѣмъ эта полная и продолговатая, заостреннаа и перламутровая рука, которая протягиваетъ одинъ палецъ къ брачному кольцу.

Св. Варвара сидитъ. Выпрямивъ свою красивую голову и шею, свой высокій и гладкій затылокъ съ твердыми суставами, сжавъ свои мистическія губы, опустивъ свои чудныя, чистыя рѣсницы, сквозь которыя угадываешь ея взглядъ, она внимательно читаетъ часословъ въ переплетѣ изъ голубого шелка. Подъ нряднымъ корсажемъ зеленаго платья обрисовывается ея бюстъ. Гранатовый плащъ облекаетъ ее широкими, очень живописными и искусно сдѣланными складками.

Если бы Мемлингъ ограничился созданіемъ этихъ двухъ фигуръ,—а между тѣмъ Даритель съ апостоломъ Іоанномъ имѣютъ также первостепенное значеніе и по своему замыслу одинаково интересны,—то и тогда можно было бы сказать, что онъ сдѣлалъ достаточно для своей славы и для того, чтобы стало понятно поклоненіе тѣхъ, кого занимаютъ извѣстныя проблемы и кто приходитъ въ восторгъ при видѣ ихъ разрѣшенія. Вглядитесь въ эти формы, въ этотъ совершенный рисунокъ, въ естественность и простоту жестовъ, въ отчетливость окраски лица, въ шелковистую мягкость кожи, ея однотонность и гибкость; разсмотрите одежду,—ея богатыя краски, ея точный и характерный покрой,—и вы скажете, что

это сама природа, схваченная удивительно чуткимъ и правдивымъ глазомъ. Фонъ, зданія, подробности—все отличается той роскошью обстановки, которая присуща фанъ Эйку. Тронъ съ черными колоннами, мраморный портикъ, мраморный паркетъ; подъ ногами Дѣвы персидскій коверъ; наконецъ, въ видѣ перспективы, золотистая равнина и готическій силуэтъ города съ колокольнями, потонувшаго въ спокойномъ сіяніи райскаго свѣта; та же свѣто-тѣнь, что и у фанъ Эйка, съ новыми тонкостями; нѣсколько болѣе искусно обозначенныхъ переходовъ отъ полутѣни къ свѣту; въ общемъ, меньше энергіи и больше нѣжности,—вотъ впечатлѣніе, которое производитъ при первомъ взглядѣ Мистическое бракосочетаніе Св. Екатерины.

Я не буду говорить ни о другихъ его картинахъ, такъ благоговѣйно сохраненныхъ въ томъ же старинномъ залѣ госпиталя Св. Іоанна, ни о Св. Христофорѣ Брюггскаго музея, какъ я не говорилъ о портретѣ Женщины фанъ Эйка и о его знаменитой Головѣ Христа, выставленной въ томъ же музеѣ. Это прекрасныя и любопытныя вещи, подтверждающія нашъ взглядъ на манеру видѣть ванъ Эйка и манеру чувствовать Мемлинга; но оба они ярче, чѣмъ гдѣ-либо, проявляютъ свой художественный талантъ, свой характеръ и геній въ Св. Донаціанѣ и Св. Екатеринѣ. Именно здѣсь, на одинаковой почвѣ и въ одинаковыхъ условіяхъ, ихъ можно сравнивать, противопоставляя другъ другу, и окончательно выяснить такимъ образомъ характерныя черты каждаго.

Какъ сформировались ихъ таланты? Какое образованіе дало имъ такую опытность? Кто научилъ ихъ смотрѣть съ такой силой и наивностью, съ такимъ трепетнымъ вниманіемъ, съ такой энергіей и настойчивостью, съ неослабѣвающимъ въ продолженіе всей ихъ медленной и упорной работы чувствомъ? Быстрота, съ которой оба они дошли до такого совершенства, изумительна! На зарѣ итальянскаго возрожденія вы не найдете ничего подобнаго. Что касается, въ частности,

выраженныхъ чувствъ и разработанныхъ сюжетовъ, то всѣ согласны, что никакая школа, ни ломбардская, ни тосканская, ни венеціанская, не создала ничего, что могло бы сравниться съ этимъ первымъ вдохновеннымъ порывомъ брюггской школы. Самая техника закончена. Впослѣдствіи языкъ обогатился, сдѣлался гибче и полнѣе,—пока онъ не испортился, разумѣется. Но уже никогда не пріобрѣлъ онъ снова этой выразительной сжатости, этого своеобразія средствъ, этого блеска.

Сравните фанъ Эйка и Мемлинга съ внѣшней точки зрѣнія: это одно и то же искусство, имѣющее своимъ предметомъ возвышенное и передающее его самыми изысканными средствами. Богатыя ткани, жемчуга и золото, бархатъ и шелка, мраморъ и чеканеный металлъ,—рука занята лишь тѣмъ, чтобы изображать роскошь и красоту вещей при помощи роскоши и красоты художественныхъ пріемовъ. Въ этомъ отношеніи мы имѣемъ здѣсь живопись еще близкую къ первоначальной стадіи своего развитія, ибо она состязается въ средствахъ съ мастерствомъ ювелировъ, граверовъ и эмалировщиковъ. Однако, съ другой стороны, видно, какъ далеко она уже ушла. Итакъ, съ точки зрѣнія внѣшнихъ пріемовъ нѣтъ замѣтной разницы между Мемлингомъ и Яномъ фанъ Эйкомъ, который жилъ сорока годами ранѣе. Спрашивается, кто изъ нихъ двигался быстрѣе и пошелъ дальше. И вотъ, если бы даты не говорили намъ, кто былъ учителемъ и кто ученикомъ, то можно было бы подумать, на основаніи большей зрѣлости результатовъ, что скорѣе фанъ Эйкъ воспользовался уроками Мемлинга. Но ихъ, во всякомъ случаѣ, можно принять за современниковъ, такъ тождественны ихъ стиль и методъ, такъ одинаковы ихъ архаизмы.

Различія, наблюдаемыя въ ихъ манерѣ, отражаютъ различныя натуры и зависятъ отъ разницы темпераментовъ обоихъ художниковъ.

У фанъ Эйка больше плоти, больше мускуловъ и крови. Отсюда поразительная мужественность его лицъ и стиль его картинъ. Въ общемъ это портретистъ гольбейновскаго типа, точный, острый, прозорливый до край-

ности. Онъ наблюдательнѣе, но глазъ его грубѣе и кругозоръ уже. Ощущенія, вызываемыя внѣшнимъ видомъ вещей, у него мощнѣе, вызываемыя ихъ окраской—ярче. Его палитра отличается полнотой, изобиліемъ и строгостью, какихъ нѣтъ у Мемлинга. Его могучіе тона болѣе равномѣрны и лучше выдержаны въ цѣломъ; ихъ оттѣнки болѣе искусно подобраны. Его бѣлые тона маслянистѣе, пурпурные—богаче, а синій—индиго, красивый цвѣтъ старинной японской эмали, столь характерный для него, болѣе насыщенъ краской и болѣе сочень. Его въ большей степени поражаетъ роскошь и драгоцѣнность тѣхъ рѣдкихъ вещей, которыми кишѣла необычайно пышная обстановка его современниковъ. Ни одинъ индійскій раджа не покрывалъ свои одежды такимъ количествомъ золота и драгоцѣнныхъ камней, какъ фанъ Эйкъ свои картины. Когда картина фанъ Эйка дѣйствительно прекрасна,—а такова, конечно, его картина въ Брюгге,—то она производитъ впечатлѣніе драгоцѣнной вещи, эмалированной по золоту, или разноцвѣтныхъ тканей, затканныхъ золотомъ. Золото чувствуется всюду, снаружи и внутри. Когда оно не играетъ на поверхности, оно сквозитъ подъ внѣшней оболочкой. Оно—связь, основа, видимая или скрытая стихія этой живописи, пышной, какъ никакая другая. Фанъ Эйкъ, далѣе, болѣе ловокъ, потому что его искусная въ копированіи рука повинуется всѣмъ его желаніямъ. Онъ болѣе точенъ, болѣе положителенъ; онъ превосходный подражатель. Когда онъ изображаетъ коверъ, онъ подбираетъ для него лучшія краски. Когда фанъ Эйкъ пишетъ мраморъ, онъ лучше передаетъ его блескъ, и когда онъ въ сумракѣ своихъ капеллъ заставляетъ играть различными цвѣтами опаловыя стекла оконъ, то достигаетъ полной иллюзіи.

У Мемлинга то же могущество тона и тотъ же блескъ, но меньше пылкости и настоящей правды. Я не рѣшился бы сказать, что въ изумительномъ складнѣ С в. Е к а т е р и н ы, при всемъ чрезвычайномъ резонансѣ колорита, его гамма такъ же выдержана, какъ и у его великаго предшественника. Зато, съ другой стороны, у него уже есть такіе переходы, такія туманныя и сливающіяся

полутѣни, которыхъ не зналъ фанъ Эйкъ. Фигуры Св. Іоанна и Дарителя отмѣчаютъ шагъ впередъ по сравненію съ Св. Донаціаномъ и, въ особенности, со складнемъ Св. Бавона: въ нихъ видно умѣнье жертвовать частностями, передавать связь основного освѣщенія съ второстепеннымъ и отношеніе предметовъ къ занимаемому ими плану. Въ самомъ цвѣтѣ одеждъ, темно-гранатовомъ и нѣсколько заглушенномъ красномъ, уже чувствуется новое искусство, изображающее тона, видимые въ сумракѣ, и изобрѣтающее болѣе неуловимыя комбинаціи красокъ. Самая техника не обнаруживаетъ большихъ различій. Тѣмъ не менѣе она отличается въ одномъ пунктѣ: повсюду, гдѣ Мемлинга поддерживаетъ, одушевляетъ и волнуетъ какое-нибудь чувство, онъ такъ же силенъ, какъ фанъ Эйкъ. Но вездѣ, гдѣ уменьшается его интересъ къ предмету, а, главное, уменьшается его любовное отношеніе къ нему, онъ слабѣе фанъ Эйка. Золото въ его глазахъ имѣетъ лишь побочное значеніе, и живую природу онъ изучаетъ болѣе внимательно, чѣмъ мертвую. Голова, руки, шея перламутровая ткань розоватой кожи,—вотъ изображеніемъ чего онъ занятъ и въ чемъ его сила; и если сравнивать Мемлинга и фанъ Эйка съ точки зрѣнія чувства, то между ними нѣтъ ничего общаго. Цѣлый міръ раздѣляетъ ихъ. На протяженіи какихъ-нибудь сорока лѣтъ въ манерѣ чувствовать и видѣть, вѣрить и пробуждать вѣру, произошелъ странный переворотъ, который съ необыкновенной яркостью обнаруживается здѣсь.

Фанъ Эйкъ смотрѣлъ глазами, Мемлингъ начинаетъ прозрѣвать душой. Одинъ хорошо и правильно мыслилъ; другой мыслилъ какъ-будто не такъ, но у него совсѣмъ иначе бьется сердце. Одинъ копировалъ и подражалъ; другой тоже копируетъ, подражаетъ и преображаетъ. Этотъ воспроизводитъ, нисколько не заботясь объ идеалѣ, человѣческіе типы, въ особенности мужскіе типы, которые встрѣчались ему на всѣхъ ступеняхъ общества той эпохи. Тотъ мечтаетъ, глядя на природу, фантазируетъ, изображая ее, беретъ изъ нея все, что есть въ человѣческихъ формахъ наиболѣе привлекательнаго

и нѣжнаго, и создаетъ, въ особенности въ области женскихъ образовъ, какія-то новыя избранныя существа, невѣдомыя дотолѣ и исчезнувшія вмѣстѣ съ нимъ. Это женщины, но женщины въ томъ видѣ, въ какомъ онъ ихъ любитъ, съ тѣми тонкими чертами, какими ихъ надѣляетъ его нѣжная душа, стремящаяся къ изяществу, благородству и красотѣ. Изъ этого никѣмъ не изображеннаго образа женщины онъ дѣлаетъ реальную личность и символъ. Онъ не прикрашиваетъ ее, но онъ замѣчаетъ въ ней то, чего никто не видѣлъ. Онъ пишетъ ее такою потому, что открываетъ въ ней обаяніе, чары и душу, которыхъ никто до него не подозрѣвалъ. Онъ украшаетъ ее и въ физическомъ и въ нравственномъ отношеніи. Рисуя прекрасное лицо женщины, онъ въ то же время рисуетъ прелестную душу. Его рвеніе, его талантъ, тщательность его техники— все это только различныя формы того трогательнаго уваженія и почтенія, которыя она внушаетъ ему.

Не можетъ быть никакихъ сомнѣній относительно эпохи, происхожденія и соціальнаго положенія этихъ хрупкихъ созданій, златокудрыхъ, чистыхъ и въ то же время такихъ свѣтскихъ. Это принцессы и притомъ принцессы благороднѣйшей крови. Это видно по ихъ тонкимъ суставамъ, по празднымъ, бѣлымъ рукамъ, по блѣдности, явившейся результатомъ ихъ замкнутой жизни. Онѣ обладаютъ той естественной манерой носить свое платье и свои діадемы, держать въ рукахъ требникъ и читать въ немъ,—которой нельзя научиться и которую не смогъ бы изобрѣсти человѣкъ, чуждый этому міру.

Но если такова была дѣйствительная жизнь, то какъ объяснить, что фанъ Эйкъ не видѣлъ ее такой же,—онъ, такъ хорошо знавшій свѣтъ и занимавшій въ немъ, вѣроятно, болѣе высокое мѣсто,—онъ, жившій въ качествѣ художника и придворнаго при Іоаннѣ Баварскомъ, а затѣмъ при Филиппѣ Добромъ, въ самомъ сердцѣ этого блестящаго аристократическаго общества? Если таковы были принцессы и придворныя дамы, то почему же фанъ Эйкъ не оставилъ намъ такого же утонченнаго, привлекательнаго и прекраснаго образа ихъ? Почему

онъ хорошо видѣлъ только мужчинъ? Откуда эта сила, приземистость, грубость, даже прямо уродливость, когда онъ переходитъ отъ мужскихъ чертъ къ женскимъ? Почему онъ не придалъ большей красоты Евѣ своего брата Губерта? Почему такъ мало скромности въ верхнихъ частяхъ Миѳа объ Агнцѣ, въ то время какъ у Мемлинга все проникнуто чарующимъ благоуханіемъ цѣломудрія, всюду красивыя женщины съ видомъ святыхъ, съ прекраснымъ чистымъ челомъ, съ прозрачными висками, съ устами безъ единой складки, сіяніе невинности и прелести, окружающее ангельскую чистоту, тихое и кроткое блаженство, внутренній несказанный экстазъ? Какая небесная благодать снизошла на этого молодого солдата или богатаго бюргера и смягчила его душу, просвѣтлила его очи, изощрила вкусъ и открыла ему совершенно новыя перспективы и въ мірѣ физическомъ и въ мірѣ моральномъ?

Въ мужчинахъ Мемлинга меньше небеснаго вдохновенія, чѣмъ въ его женщинахъ, но и они нисколько не похожи на мужчинъ фанъ Эйка. Это кроткія и печальныя фигуры, очень длинныя, съ мѣднымъ цвѣтомъ лица, съ прямыми носами, рѣдкими и пушистыми бородами, съ задумчивыми взорами. Въ нихъ меньше страсти, но тотъ же пылъ. Въ движеніяхъ ихъ мускуловъ меньше ловкости и силы, но въ нихъ есть какая-то величавость и искушенность, у нихъ видъ людей, которые мыслили и страдали. Св. Іоаннъ, со своей прекрасной евангельской головой, погруженной въ полутѣнь и такъ мягко написанной, можетъ служить совершеннымъ олицетвореніемъ мужского типа Мемлинга. То же можно сказать о Дарителѣ съ его лицомъ Христа и остроконечной бородой. Замѣтьте при этомъ, и это очень важно, что всѣ его праведники и праведницы несомнѣнно представляютъ портреты.

И все это живетъ глубокой, безмятежной и сосредоточенной жизнью. Въ этомъ столь человѣчномъ искусствѣ нѣтъ и слѣда варварства и жестокостей той эпохи. Переберите всѣ произведенія этого художника, который, какова бы ни была его жизнь, навѣрное хорошо зналъ свой вѣкъ: вы не найдете въ нихъ ни одной тра-

гической сцены, какія такъ охотно изображали впослѣдствіи; ни четвертованья, ни кипящей смолы; ихъ можно встрѣтить здѣсь только случайно, въ видѣ эпизода; у него нѣтъ ни отрубленныхъ рукъ, ни голыхъ тѣлъ, съ которыхъ сдираютъ кожу, ни свирѣпыхъ арестовъ, ни судей—убійцъ, ни палачей. Муки Св. Ипполита, картина, которую можно видѣть въ каѳедральномъ соборѣ въ Брюгге и которая приписывалась Мемлингу, принадлежитъ Боутсу или Герарду Давиду. Трогательныя старыя легенды, Св. Урсула или Св. Христофоръ, Святыя — невѣсты Христовы, священники — исповѣдники вѣры, Праведники, заставляющіе увѣровать въ себя, странствующій пилигриммъ, въ обликѣ котораго мы узнаемъ самого художника—вотъ дѣйствующія лица Мемлинга. Во всемъ вѣра, чистота, глубокая искренность, граничащая съ чудомъ; мистицизмъ чувства, который скорѣе невольно выдаетъ себя, чѣмъ явно обнаруживается, который благоухаетъ, но не вноситъ никакой слащавости въ форму; христіанское искусство, если такое существуетъ, свободное отъ всякаго смѣшенія съ языческими идеями. Если Мемлингъ не сынъ своего вѣка, то онъ забываетъ также другіе вѣка. Его идеалъ—чисто личный. Онъ, можетъ быть, предвѣщаетъ Беллини, Ботичелли, Перуджино, но не Леонардо, не Луини, не тосканцевъ, не римлянъ настоящаго Возрожденія. У него вы не найдете ни Св. Іоанна, котораго можно принять за Вакха, ни Св. Дѣвы или Св. Елизаветы со странной языческой улыбкой Джоконды, ни пророковъ, похожихъ на древнихъ мудрецовъ и философски отожествленныхъ съ сивиллами. Здѣсь нѣтъ ни миѳовъ, ни глубокихъ символовъ. Нѣтъ надобности въ ученой экзегетикѣ для объясненія этого искренняго искусства, исполненнаго чистосердечной вѣры, невѣжества и упованій. Онъ говоритъ то, что хочетъ сказать, съ прямотой человѣка, простого умомъ и сердцемъ, съ естественностью ребенка. Онъ пишетъ то, предъ чѣмъ преклоняются съ благоговѣніемъ, во что вѣруютъ, и такъ, какъ вѣруютъ. Онъ удаляется въ свой внутренній міръ, въ немъ замыкается, возвышается

духомъ и изливаетъ свое сердце. Ничто изъ внѣшняго міра не проникаетъ въ это святилище душъ, вкушающихъ полный покой,—ни дѣла, ни мысли, ни слова, ни видимыя вещи этого міра.

Представьте себѣ среди ужасовъ того вѣка избранное мѣсто, нѣчто въ родѣ ангельскаго убѣжища, идеально тихаго и замкнутаго, гдѣ умолкаютъ страсти, исчезаютъ тревоги, гдѣ возносятся благоговѣйныя молитвы, гдѣ преображается все,—и физическое, и моральное безобразіе,—гдѣ возникаютъ новыя чувства, гдѣ, какъ лиліи, расцвѣтаютъ неземныя чистота, милосердіе и кротость,—и вы получите представленіе объ исключительной душѣ Мемлинга и о томъ чудѣ, которое онъ совершаетъ своими картинами.

Удивительное дѣло! Чтобы достойно говорить о такомъ человѣкѣ, было бы необходимо, изъ уваженія къ нему и къ самому себѣ, вернуть нашему языку нѣкоторую особую дѣвственность. Только тогда можно было бы выразить словами его сущность. Но слова со временъ Мемлинга такъ захватаны, что весьма трудно найти теперь выраженія, подходящія для него.

Конецъ.

413

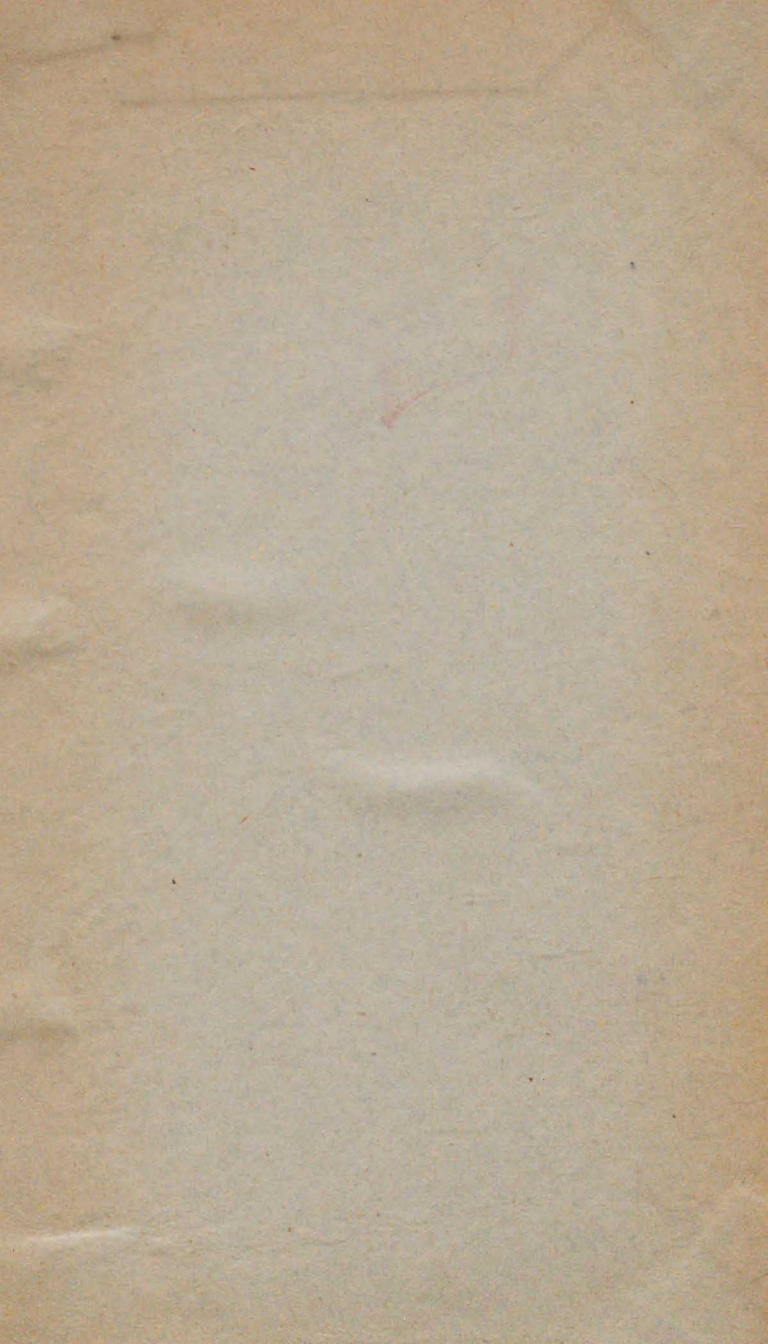
ОГЛАВЛЕНІЕ.

БЕЛЬГІЯ.

ПЕРЕЧЕНЬ РИСУНКОВЪ.

416

ПРИЛОЖЕНІЕ: РИСУНКИ ВЪ КРАСКАХЪ.




2011143147